



# UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

## TRABAJO FIN DE ESTUDIOS

Título

El papel de la mujer en la literatura española desde el siglo XIII al siglo XIX: La igualdad de género en la materia de Lengua castellana y Literatura

Autor/es

SARA ZERROUTI HOLGUÍN

Director/es

AURORA MARTÍNEZ EZQUERRO

Facultad

Escuela de Máster y Doctorado de la Universidad de La Rioja

Titulación

Máster Universitario de Profesorado, especialidad Lengua Castellana y Liter

Departamento

FILOLOGÍAS HISPÁNICA Y CLÁSICAS

Curso académico

2017-18



***El papel de la mujer en la literatura española desde el siglo XIII al siglo XIX: La igualdad de género en la materia de Lengua castellana y Literatura***, de SARA ZERROUTI HOLGUÍN

(publicada por la Universidad de La Rioja) se difunde bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported.

Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

© El autor, 2018

© Universidad de La Rioja, 2018

[publicaciones.unirioja.es](http://publicaciones.unirioja.es)

E-mail: [publicaciones@unirioja.es](mailto:publicaciones@unirioja.es)

**Trabajo de fin de Máster en  
Profesorado de Educación  
Secundaria Obligatoria y  
Bachillerato, Formación  
Profesional y Enseñanza de  
Idiomas- M01A a M07A [H]**

**El papel de la mujer en  
la literatura española  
desde el siglo XIII al  
siglo XIX**

**La igualdad de género en la  
materia de Lengua castellana y  
Literatura**

**Autora: Sara Zerrouiti Holguín**

**Tutora Universidad de La Rioja:  
Aurora Martínez Ezquerro**

**Curso académico 2017- 2018**



# Tabla de Contenidos

	Págs.
0. RESUMEN / ABSTRACT -----	
1. INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN -----	1
2. METODOLOGÍA -----	3
3. OBJETIVOS -----	9
4. EDAD MEDIA -----	11
4.1. “Las Serranillas” del Marqués de Santillana -----	11
4.2. <i>La Celestina</i> de Fernando de Rojas -----	17
5. EL RENACIMIENTO -----	27
5.1. <i>La Comedia Himenea</i> de Bartolomé Torres Naharro -----	27
5.2. <i>La perfecta casada</i> de Fray Luis de León -----	29
6. EL BARROCO -----	33
6.1. “Las Redondillas” de sor Juana Inés de la Cruz -----	33
6.2. <i>El Quijote</i> de Miguel de Cervantes -----	35
7. LA ILUSTRACIÓN -----	39
7.1. Benito Jerónimo Feijoo: “El discurso en defensa de las mujeres” -----	39
7.2. <i>El sí de las niñas</i> , de Leandro Fernández de Moratín -----	42
8. EL SIGLO XIX -----	47
8.1. El Romanticismo: Espronceda y Bécquer -----	47
8.2. <i>Los pazos de Ulloa</i> , de Emilia Pardo Bazán -----	50
9. CONCLUSIONES-----	55
10. BIBLIOGRAFÍA -----	59
ANEXOS -----	63

Anexo 1 -----	64
Anexo 2 -----	67
Anexo 3 -----	69
Anexo 4 -----	71
Anexo 5 -----	73

## **0. RESUMEN**

Este trabajo analiza el papel de la mujer en la literatura española con el objeto de que sirva para que los profesores dispongan de un comienzo sobre el que iniciar una reflexión acerca de la igualdad de género desde la materia de Lengua castellana y Literatura. Se comentan dos obras de cada periodo literario, comenzando en la Edad Media y finalizando en el realismo decimonónico, y la selección de los textos ha venido determinada por dos criterios: el protagonismo que la mujer cobra en ellos y la posible introducción en el currículum de textos menos estudiados en las aulas de Secundaria y Bachillerato. El análisis se basa en los supuestos enunciados por el pensamiento feminista del que parten los estudios de género y concluye, en esencia, que la mujer ha estado siempre en una condición subordinada con respecto al varón, es decir, que ha sido tratada desde el prisma ofrecido por una sociedad patriarcal. Por ello, la educación en la igualdad de género parte del contravalor de la desigualdad. Las reflexiones que los alumnos realicen partiendo de los textos literarios han de llevarles a la subversión de los contraejemplos que aprecien en los textos.

**Palabras clave:** mujer, literatura, feminismo, educación en valores.

## **0. ABSTRACT:**

This paper examines the role of women in Spanish literature in order to make available to teachers of Spanish Language and Literature a starting point from which to reflect on gender equality within their subject. Two works of each literary period are commented, beginning in the Middle Ages and ending in nineteenth-century realism. Texts were selected in terms of two criteria: the prominence of woman's role and the possible inclusion of lesser studied texts in lower secondary and baccalaureate courses. The analysis is based on the tenets of the feminist thinking behind gender studies. It essentially concludes that women have always been assigned a subordinate role with respect to men, i.e., treated from the viewpoint of a patriarchal society. Therefore, education in gender equality arises from inequality. The reflections of students on the literary texts should lead them to the subversion of the counterexamples that they find in the texts.

**Keywords:** women, literature, feminism, education in values.



## 1. INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN

Este trabajo plantea una investigación del papel de la mujer en la literatura española y su posible aplicación en Educación Secundaria Obligatoria y Bachillerato. La tesis que trataré de defender aquí es que un modo de hacer efectiva la educación en valores dentro del aula podría consistir en que los alumnos aprecien las similitudes y las diferencias del papel otorgado a la mujer en los textos literarios con respecto a la actualidad.

Resulta esencial que la educación de los alumnos sea integral, lo que implica que no se enfoque solo a la transmisión de contenidos académicos. De hecho, la LOMCE dispone la introducción de los valores en las aulas en varios puntos de su articulado. A título de ejemplo, en el preámbulo se menciona que “Detrás de los talentos de las personas, están los valores que los vertebran, las actitudes que los impulsan [...]” (LOMCE, 2013). Las instituciones educativas tienen que formar a ciudadanos críticos, a personas que vivan de acuerdo con unos principios éticos consensuados y ha de velar por que estos sean adecuados dentro de un sistema democrático. Así, queda expuesta:

Esta necesidad de intervención para corregir desequilibrios que se producen en el seno de nuestra sociedad y un análisis crítico de nuestra realidad social, nos lleva a la necesidad de añadir a los contenidos escolares una educación en valores, una concepción ética, moral y cívica (Dirección Provincial del MEC, Unidad de Programas Didácticos, *Educación en valores*, (s.f.), p. 10).

En este caso, el valor en el que se centra este trabajo es la igualdad de género, que se abordará mediante la literatura española. Ciertamente es que nuestra literatura (como las literaturas europeas) no se caracteriza por ofrecer una visión que iguale a hombres y mujeres, en tanto que se ha contagiado de su contexto histórico, definido a grandes rasgos por una sociedad patriarcal en la que los hombres “han dominado” a las mujeres en lo cotidiano y en lo literario. Las situaciones y comentarios que jalonan los textos, salvo escasas y honrosas excepciones, presentan más bien lo contrario. Pero, en cualquier caso, el análisis del papel de la mujer dentro de la literatura otorga, a mi juicio, un marco, un pretexto al menos, desde el que los estudiantes se percaten de las diferencias entre el antes y el ahora y adquieran conciencia de la necesidad de un trato igualitario a la mujer y de la injusticia que supone no concedérselo.





## 2. METODOLOGÍA

Las reflexiones de este trabajo se sustentarán en el enfoque que ofrece la crítica literaria feminista, basada en el pensamiento y las reivindicaciones surgidos durante los movimientos sufragistas y continuados en los movimientos de liberación sexual femenina de la década de los 60. Las teorías feministas son muy variadas, incluso divergentes, pero en última instancia, todas se preguntan por los motivos de la subordinación de la mujer. En la nómina de pensadoras feministas figuran escritoras como Mary Wollstonecraft o Virginia Woolf. Pero en este trabajo, aplicaré ciertos postulados enunciados en las obras de Simone de Beauvoir y Kate Millet, ya que se consideran fundacionales del feminismo y de la crítica literaria feminista, respectivamente.

Todos los ensayos que abordan estudios, literarios o no, enfocados desde una visión feminista se nutren, en mayor o menor medida, de lo expuesto en *El segundo sexo*, libro fundacional del pensamiento feminista escrito por Simone de Beauvoir en 1949. En el prólogo a la edición española (1998), Teresa López Pardinas se retrotrae a las memorias de Beauvoir, donde se cuenta que el objetivo inicial de la autora había sido explicarse a sí misma qué había significado para ella ser mujer. Mientras escribía, se percató de que aunque había recibido una educación igualitaria, hecho todavía extraño en su época, todos los mitos y concepciones universales que había recibido en su infancia procedían de hombres, no de mujeres. Decidió entonces que el significado de la experiencia de la feminidad para la mujer podía generalizarse, en tanto que todas las mujeres vivían y veían el mundo desde la óptica de lo masculino y se definían a sí mismas mediante argumentos ajenos, mediante definiciones masculinas. Aquí se halla el comienzo de toda la investigación. ¿Por qué la mujer tiene que definirse y el hombre no tiene esa necesidad, en un mundo en el que nadie cuestiona su naturaleza, su esencia o su modo de existir? (Beauvoir, 1998).

Más allá de la anécdota, las pretensiones de Beauvoir interesan porque la crítica literaria feminista se pregunta por la esencia de la mujer, por su papel dentro de una sociedad en la que ha imperado lo masculino la mayor parte del tiempo y desde esa perspectiva, interpreta los textos cuestionándose cuál es la visión que tienen los hombres y las mujeres de las figuras femeninas que aparecen en las obras literarias.

Beauvoir se sirve de los conceptos que recibe de la filosofía existencialista de Sartre y concluye que la clave de la situación de desigualdad de la mujer reside en que ha sido considerada alteridad, alguien distinto y extraño al varón. En la filosofía existencialista, el ser humano adquiere conciencia de sí mismo en términos dualistas. Es uno porque los demás son otros, no son él y se le oponen. Pero todos somos esenciales y existentes, porque podemos definirnos y emprender proyectos y podemos pasar de la inmanencia (la situación que se nos da) a la trascendencia (todos los proyectos existenciales que podríamos emprender más allá o a pesar de la situación). Este carácter de esencialidad individual posibilita que las relaciones humanas se equilibren, sobre todo en el momento en el que las personas atenúan el sentimiento de extrañeza y sospecha hacia lo ajeno y comprenden que igual que los demás son otros para ellas, ellas son otras para los demás. La oposición de alteridades llegaría así a unos términos de entendimiento y convivencia. (Beauvoir, 1998). Anoto esta idea, en la medida en la que el feminismo comienza su andadura debido a una situación de desigualdad, de desequilibrio en la relación de las mujeres con los hombres y por tanto, toda interpretación feminista tiene por objeto describir ese desequilibrio.

En el caso de la mujer, no existe la inversión de la alteridad que he mencionado, donde otro es uno y uno es otro, donde las diferencias se relativizan y nadie se sitúa en una posición superior. Los varones sienten a la mujer como alteridad y la mujer no les ha ofrecido una autodefinición precisa de su existencia, con lo que el hombre ha cubierto ese espacio semántico vacío y ha salido vencedor en la lucha de poderes. El mundo queda así dividido en los hombres y las otras, que son las mujeres, y dado que las otras no han relativizado su alteridad frente a ellos, han quedado subordinadas al género masculino (Beauvoir, 1998). No obstante, continúa postulando que de acuerdo con el existencialismo sartreano, toda persona posee libertad para definirse y fabricarse su propia existencia. Añade, y esto es lo que considero indispensable para interpretar el papel de la mujer en cualquier texto feminista, que esta libertad puede verse limitada por el contexto personal y social en el que nacemos (Beauvoir, 1998). Destaco la importancia de esta conceptualización, ya que la interpretación de un texto desde la visión del feminismo dará lugar, en la mayoría de los casos, a que la mujer está sometida y relegada a las funciones que el

varón le asigna. Así, desde un análisis superficial podría quedar la sensación de que incluso los textos de escritoras de otros siglos reflejan que la mujer no se ha fabricado su existencia. Pero esta falsa percepción queda anulada, siempre que se tenga presente que no podemos juzgar a las mujeres retratadas por hombres ni a los retratos que las mujeres pintan de ellas mismas desde unos derechos y unas prerrogativas que no llegaron hasta el siglo XX.

Aunque no es mi objetivo la realización de un análisis de la moral existencial con la que Beauvoir sostiene sus investigaciones, me ha parecido conveniente una paráfrasis de su planteamiento del problema de la desigualdad de género, ya que percibo en ella la esencia del método de estudio feminista. Al analizar el texto desde estas perspectivas, se trata de averiguar qué papel da el hombre a la mujer y qué opinión tiene esta sobre él. Beauvoir es una de las primeras autoras en proponer el concepto de patriarcado, que implica que la sociedad ha estado tradicionalmente dirigida por el hombre, que ha asignado a las mujeres siempre una función subordinada. Beauvoir considera estériles las teorías antropológicas, que a juzgar por la importancia de las diosas de la fertilidad dominantes y muchas veces terribles, afirman que en el amanecer de los tiempos debió de haber una sociedad matriarcal, porque a su juicio, la función reproductiva y doméstica de la mujer la ha condenado a la inmanencia, es decir a la repetición de rutinas inmutables. En realidad, solo el hombre se ha adjudicado esencialidad, ya que al no hallarse condicionado por la crianza de los hijos pequeños o por labores domésticas, ha gozado de la oportunidad de trascenderse y crearse una existencia (Beauvoir, 1998). Así, el patriarcado habría surgido debido a que el hombre podía centrarse en afirmarse a sí mismo como individuo y como grupo social, ya que podía ganar batallas y contribuir a los avances técnicos, económicos y filosóficos de la humanidad, mientras que la mujer no tenía ocasiones para ello. En primer lugar, el hombre, esencial y afirmado como ser humano, no deseaba compartir los privilegios existenciales que iba alcanzando. En segundo lugar, la mujer no estaba en las mismas condiciones físicas que él para contribuir de igual modo al progreso de la humanidad y si lo estaba, el matrimonio y la maternidad suponían un obstáculo para su realización vital frente a unos hombres que se mostraban poco colaboradores (Beauvoir, 1998). De lo expuesto hasta aquí, el lector podría extraer la idea de que cualquier crítica feminista ve en la maternidad una carga

pesada y ello no contribuiría a la educación en valores de los alumnos. No entraré a valorar las opiniones de las autoras feministas sobre la maternidad, pero a mi entender, Beauvoir hablaba de ella observándola desde la situación socioeconómica de la mujer en momentos históricos anteriores al nuestro, donde como pretende hacer ver la crítica feminista, sí podía suponer un impedimento para la afirmación de la mujer, no porque fuera una lacra pesada, sino porque como se apreciará en algunos textos, el hombre no daba a la mujer oportunidades para otros cometidos además del reproductivo.

Dicho esto, conviene mencionar ahora los postulados de la obra *Política sexual*, de Kate Millet. En esta ocasión, sí estamos ante una obra dedicada, al menos en la primera y en la tercera parte del libro, a la crítica literaria feminista.

Lo novedoso de la obra de Millet es, de hecho, su lectura atenta de autores consagrados como Henry Miller, D. H. Laurence, Norman Mailer o Jean Genet. Abandona la reverencia de las críticas canónicas de estos libros y los analiza desde los supuestos del patriarcado y la subordinación femenina, expuestos por Beauvoir y que Millet reelabora en la segunda parte de su ensayo, revisando de nuevo los escritos de Freud y Engels, como ya hiciera Beauvoir.

El título *Política sexual* resulta, igual que *El segundo sexo*, ilustrativo y hasta catafórico del enfoque que propondrán sus autoras. En el caso de Millet la autora afirma que:

En este ensayo no entenderemos por «política» el limitado mundo de las reuniones, los presidentes y los partidos, sino, por el contrario, el conjunto de relaciones y compromisos estructurados de acuerdo con el poder, en virtud de los cuales un grupo de personas queda bajo el control de otro grupo. Conviene añadir sobre este punto que, si bien la política debiera concebirse como una ordenación de la vida humana regida por una serie de principios agradables y racionales, y de la que, por ende, habría de quedar erradicada cualquier forma de dominio sobre otras personas, la política que todos conocemos, y a la que tenemos que referimos, no corresponde en absoluto a semejante ideal (Millet, *Política sexual*, 1969-70 pp. 67-68).

Igual que a Beauvoir *El segundo sexo* le servía para explicar que la mujer se le antoja una alteridad secundaria al hombre, la cita anterior le sirve a Millet para expresar que en la literatura ha quedado reflejado que es el hombre el que ha ejercido el poder y el que ha subordinado a la mujer.

Queda esto clarificado cuando Millet dice que:

En nuestro orden social, apenas se discute y, en casos frecuentes, ni siquiera se reconoce (pese a ser una institución) la prioridad natural del macho sobre la hembra. Se ha alcanzado una ingeniosísima forma de «colonización interior», más resistente que cualquier tipo de segregación y más uniforme, rigurosa y tenaz que la estratificación de las clases. Aun cuando hoy día resulte casi imperceptible, el dominio sexual es tal vez la ideología más profundamente arraigada en nuestra cultura, por cristalizar en ella el concepto más elemental de poder. Ello se debe al carácter patriarcal de nuestra sociedad y de todas las civilizaciones históricas (Millet, *Política sexual*, 1969-70, pp. 69-70).

Serán estas bases teóricas desde las que la autora emprenda la crítica feminista y desde las que la abordaré yo en este trabajo.

En síntesis, la crítica literaria feminista propone unos fundamentos teóricos que sostienen que las sociedades humanas han sido casi siempre patriarcales, que el hombre ha gozado de una posición preferente y que la mujer se ha hallado siempre subordinada. El estudio literario que pretenda observar el papel de la mujer parte de estas premisas e intenta dilucidar cómo se refleja la situación de la mujer en el texto y cómo perciben el problema los personajes de las obras, que serían, en muchos casos, la voz de los autores.



### 3. OBJETIVOS

Como decía en la introducción, en este trabajo planteo una revisión del papel de la mujer en la literatura española desde una perspectiva feminista. Así, analizaré dos obras de cada periodo, comenzando por la Edad Media y finalizando en el siglo XIX. La elección de los textos objeto de reflexión viene motivada por dos razones, que no siempre confluyen en cada obra.

En primer lugar, he escogido obras en las que la mujer tuviera un protagonismo sustancial o al menos un papel relevante que sirviera para llevar a cabo un análisis que desembocara en el tema de la igualdad de género. Con ello, creo que será más factible introducir el tema en la materia de Lengua y Literatura, pues entiendo que los alumnos necesitan observar claramente en el texto lo que se pretende explicar. Por otro lado, he tratado de combinar textos como puedan serlo *La Celestina* o *El Quijote* con otros tal vez más olvidados en Secundaria como las *Serranillas* de Santillana o *La comedia Himenea* de Torres Naharro. La legislación específica los siglos que ha de abarcar el bloque dedicado a la educación literaria, pero no ofrece un listado cerrado de textos, con lo que me ha parecido interesante no solo introducir la educación en valores a propósito de la literatura, sino a escritores menos leídos por los alumnos.

Por último, con el análisis de los textos, planteo una reflexión encaminada a que los docentes dispongan de un punto de partida desde el que confeccionar unidades didácticas con ejercicios y preguntas concretas para cada periodo o para cada obra. En este sentido, pueden aprovecharse las citas de las obras con las que sostengo mis afirmaciones para proponer a los alumnos la lectura de determinados fragmentos o para abordar la igualdad de género en el periodo que el profesor estime oportuno.





## **4. EDAD MEDIA**

### **4.1. “Las Serranillas” del Marqués de Santillana**

Íñigo López de Mendoza, nombrado Marqués de Santillana gracias a sus triunfos bélicos a favor del monarca Juan II, nació en Palencia en 1348. Fue un hombre triunfante en las armas y en las letras, un noble aficionado a los autores grecolatinos, a Dante y a la lírica más tradicional.

Las Serranillas pertenecen a su primera etapa poética y aun a pesar de su sencillez y de su gracia lírica, Santillana las despreciaría, ya que en su distinción entre la poesía sublime y la poesía vulgar, estas canciones se encuadrarían en el segundo tipo, puesto que en el primero solo tenían cabida los poemas grecolatinos o de contenido elevado. En todo caso, las Serranillas pertenecían a esa primera poesía de Santillana que aunaba la gracia de la lírica popular con el refinamiento cortesano de la poesía provenzal (Pedraza y Rodríguez, 1981).

El marqués de Santillana recogió la tradición de las pastorelas de trovadores como Marcabrú, que poetizaban el encuentro de un caballero y una pastora según el paradigma del amor cortés, y las canciones de serranas del Arcipreste de Hita. Compuso diez poemas en los que suprime la mayor parte de los rasgos de rudeza y crudeza de las serranas de Juan Ruiz y abrió paso a un refinamiento cortesano (Pedraza y Rodríguez, 1981).

En las serranas del Arcipreste, las pastoras que se cruzaban con los hombres que se hallaban de paso por la sierra se dibujaban como a mujeres embrutecidas y masculinizadas, cuya intención era cobrarles un peaje, en dinero o en favores sexuales, a los viajeros que se topaban con ellas. Ciertamente es que en otras serranas, la mujer se ofrece para ayudar al caballero a subir la montaña llevándole a hombros, pero tanto si la pastora quería “cobrar el peaje” o ayudar al caballero, quedaba retratada burlescamente y se le asignaban rasgos de prostituta o de hombre forzado. Fuera como fuera, su reputación quedaba en entredicho de acuerdo con los cánones de aquel tiempo.

En cuanto a las Serranillas del Marqués, ya el diminutivo del título, parece invitar al lector a una composición de carácter ligero, con ciertos matices de comicidad, que aunque refinada y cortés, no va a presentar a personajes espiritualmente complejos ni situaciones elevadas.

Los primeros versos de la Serranilla I, “La serrana de Boxmediano” comienzan con la visión que tiene el poeta de la serrana con la que se encuentra, pasado

ya el verano. El caballdero vuelve de viaje, se encuentra con una serrana y lo describe así: “vi serrana sin argayo / andar al pie d'un otero / más clara que sal'en mayo / el alba nin su lucero”.

En primer lugar, la serrana no lleva argayo, es decir, una prenda de abrigo, lo que en otoño y en la sierra es extraño. Ofrece ya la prosopografía de una mujer fuerte y probablemente poco recatada para una época donde el canon de mujer ideal cortesana era el de una doncella más bien débil físicamente.

El poeta interpela a esta pastora diciéndole que “Dios vos mantenga, serrana de buen donaire” y ella le replica: “¡ay!, qu'en hora buena venga / aquel que para Sant Payo / d'esta irá mi prisionero”. Esta respuesta no es, ni mucho menos, la que se esperaría de una doncella de la corte, recatada en su aspecto y en su manera tímida o indirecta de dirigirse al hombre que trata de cortejarla. Menos común todavía resulta el hecho de que se acerque rápidamente al caballero y le espete: “preso, montero”.

Aunque hasta aquí no se advierte que las intenciones de la pastora sean las más legítimas, la mujer se ha mostrado fuerte, decidida y directa. Ello podría inducir la idea de que es la serrana la que controla las dos voces del poema, pero el deseado matiz feminista se diluye en los siguientes versos. El caballero le pide que antes de tratarle con ese desaire, debería saber que no está ante un villano de campo, sino ante un señor, ante un noble. Queda esto reflejado en estos versos: “ca yo non soy del partido / d'esos por quien vos lo habedes / aunque me vedes tal sayo / en Ágreda soy frontero / e non me llaman Pelayo / mager me vedes señoero”.

El caballero se enorgullece de su origen social elevado y de sus triunfos en batalla, que si bien no le han colocado en una posición heroica comparable a la del conquistador asturiano Pelayo, sí le hacen merecedor de respeto por parte de una villana. La serrana, como mujer y como villana que es, no puede tomar con un frontero noble la misma actitud que con los villanos o los hombres de los estratos más bajos con los que el caballero supone que está acostumbrada a verse. Al decir “me vedes señoero”, queda implícita la exigencia de respeto por parte de la serrana e incluso la de una disculpa por sus modos descorteses.

La serrana, aunque no abandona el habla rústica que la ha caracterizado hasta ahora, responde: “perdonad, amigo, mas folgad hora conmigo”. Con la disculpa, la mujer renuncia a parte del descaro anterior y en cierta medida se

somete a las exigencias de respeto de un hombre imbuido de las ideas propias de su sociedad estratificada, pero podría decirse que al pedirle que tenga algún tipo de contacto sexual con ella, abandona cualquier rasgo de mujer respetable. De hecho, el poema finaliza con esta proposición de la serrana, que sugiere al frontero que pasen juntos el mes de febrero, y con la siguiente respuesta del caballero: “de tal ensayo, serrana, soy placentero”.

Así, en esta serranilla observamos que durante el breve encuentro, el hombre tiene la primera y la última palabra. La mujer, sin embargo, presenta un papel ambivalente. Por un lado, aparece como una mujer con arrojo, capaz de expresar con claridad lo que desea. Pero es precisamente esa autenticidad que a un lector actual podría parecerle adecuada lo que la convierte, a ojos del poeta, en alguien a quien exigir respeto por su condición social de pastora, subordinada a la de un noble. Además, el hecho de que manifieste a las claras sus deseos hace que el poema adquiera un carácter burlesco, a cuenta de la pastora que muestra su coquetería de manera vulgar frente a un noble. El papel poco favorable de la mujer se halla en que el noble comienza elogiándola para obtener sus favores y es ella quien acaba ofreciéndoselos directamente.

En la Serranilla II, “La vaquera de Morana”, se perfila de nuevo el mismo esquema. Un noble viaja por la sierra y se cruza con una serrana de la que desea obtener favores. El papel masculino sigue siendo el mismo. El caballero la ve, queda admirado por su belleza y le dice: “Dios te salve, hermana, aunque vengas d’Aragón / d’esta serás castellana”. El caballero se muestra dominante y confiado. La composición es breve, pero aun así, los versos no traslucen un posible cortejo algo más pausado, en el que al menos se finja que la mujer tiene opción a replicarle a un noble castellano, cuya procedencia le sirve al poeta para proponer una broma de carácter sexual.

La mujer tiene aquí una disposición y un papel bien distinto del que tenía en la serranilla anterior. No manifiesta la intención de hacerle prisionero, signifique esto lo que signifique, y tampoco quiere ofrecerle sus favores. Pero la negativa, igual que la aceptación de la serrana anterior, no la sitúan en una posición similar a la del hombre durante el diálogo. A las pretensiones amorosas, la vaquera responde: “non penséis que me tenedes / ca primero probaredes, este mi dardo pedrero / ca después d’esta semana / hago bodas con Antón, vaquerizo de Morana”.

La mujer tiene voz y con ella expresa su negativa y es precisamente la fidelidad a su prometido la que la dignifica, de acuerdo con la ideología medieval, y el poeta no continúa con una réplica. Pero esta dignificación tampoco favorece a la situación de la mujer. Colabora con el prevalecimiento del patriarcado incluso más que la anterior, dado que con la forma “me tenedes” queda patente que ella es un objeto que el caballero no puede poseer y la razón que ofrece es que el matrimonio la volverá dueña de otro hombre.

La Serranilla III, titulada “Illana, la serrana de Lozoyuela”, presenta también un diálogo entre un caballero y una pastora. Destaca que el poeta dedica los catorce primeros versos a describir la belleza de la serrana y a expresar sus ganas de verla siempre que pasa por allí.

Pero el cambio se aprecia en los siguientes versos, dedicados al diálogo entre el caballero y la serrana. En la primera serranilla, el poeta se jactaba de su elevado estatus social y exigía respeto y un trato digno de su posición por parte de la pastora. Aquí, por el contrario, el poeta dice: “¿si sois vos Illana?”. La pastora responde: “si soy, caballero / si por mí lo habedes, decid ¿qué queredes?, hablad verdadero”. Entonces, el caballero repone: “yo juro a sant’Ana, que no sois villana”.

En el diálogo citado, se percibe que el caballero, dispuesto a iniciar un cortejo, se extraña de la manera de hablar de la pastora, despojada de la rusticidad que mostraban las anteriores. No obstante, no considero que esto suponga un cambio reseñable en el papel de la mujer en estos poemas, que sigue siendo el mismo. El caballero inicia el diálogo, dice la última palabra y se vanagloria de su clase, despreciando a las mujeres villanas, lo que se refleja en su admiración de apariencia cortés de que una serrana tan hermosa, educada y elocuente no puede ser villana.

“La mozuela de Bores” da título a la Serranilla IV. En ella, observamos el cambio paulatino que ha ido produciéndose en las serranillas, de la rudeza de la canción de serrana tradicional española a un refinamiento trovadoresco.

Los dieciséis primeros versos se dedican a exaltar el sentimiento amoroso de la voz poética. Se emplean tópicos del amor cortés, como la personificación de Amor, el dolor del amante o la llama que arde en el corazón del que ama y aún no es correspondido. Además, vuelve a aparecer la estratificación social. El caballero asegura que vio “la cara placiente, de grandes colores, cual nunca vi

dama". Ello sugiere que la belleza femenina es el primer motivo por el que el caballero inicia el cortejo y que de las damas nobles se esperaba que fuesen más hermosas que las villanas. A partir de ahí, se inicia el diálogo entre el caballero y la serrana.

En dicho intercambio verbal, el caballero se muestra complaciente, prometiéndole a la serrana que si le corresponde, se la llevará a un lugar más digno que la sierra, pues su "beldad merece fama de grandes loores". Podría resultar aventurada la conclusión de que el caballero pretende establecer con la dama una relación amorosa de cierta duración, pero lo que sí queda claro es que el caballero entiende que ser una mujer villana no es lo suficientemente digno, sobre todo si se es hermosa. Así, continúa, esta vez en el lenguaje propio del vasallaje del que tomó su esencia el amor cortés. Ante el rechazo de la pastora, que desea proseguir su camino porque ya tiene a dos pastores que la pretenden, asegura que se hará pastor (cosa del todo imposible) y que se dedicará siempre a su servicio. Concluye el poema con un encuentro amoroso entre los árboles, pues la serrana ha cedido, aunque el poeta no le da la opción de poseer un discurso propio, ante las muestras de servilismo del caballero.

Así, el papel de la mujer sigue siendo el de alguien que igual que en la primera serranilla, intenta manifestar su opinión, en este caso un rechazo, pero termina rindiéndose a las pretensiones masculinas. En este caso el dominio se disfraza de cortesía, de concesiones demasiado serviles para ser auténticas, pero en todo caso la mujer cede.

La Serranilla V se antoja de especial interés para este análisis, porque clarifica de modo notable el papel de la mujer en estas composiciones.

El poema comienza narrando cómo un caballero que desciende por el monte se encuentra con una serrana que le parece hermosa. De nuevo, el servil caballero le dice: "non me excuso, de facer lo que mandares". Parece que la pastora le rechaza abiertamente, pues afirma que "por toda aquesta llana, yo non dejo andar vaquero, nin pastora, nin serrana, sinon Pascual de Bustares". Que la serrana rechace al caballero a causa de la existencia de otro hombre, prometido suyo o sencillamente un pastor que le atrae, ya ha sucedido en otras serranillas, pero en esta sorprende que la pastora sugiera que ya que el caballero ha llegado hasta allí, deberá ganarla en una lucha. Pareciera, en un análisis animado por el hecho de que sea una mujer la que plantee batalla, que esto la

sitúa en una posición de igualdad. Pero cuando el Marqués acepta y dice que “cayó con su porfía cerca de unos tomellares”, se comprueba que la serrana se ha rendido ante el hombre, que ha aceptado la batalla con cierto paternalismo.

La Serranilla VII sí ofrece algunos aspectos interesantes. Un caballero describe en los primeros versos a la vaquera de la Finojosa, una pastora a la que idealiza en un prado verde propio del *locus amoenus*. Continúa con unos versos, a la vez típicos y tópicos del amor cortés, que dicen: “non tanto mirara, su mucha beldad, porque me dejara en mi libertad”.

Pero los esenciales aquí no son la idealización de la amada ni el lugar ameno del encuentro, que alcanzan en esta serranilla el mayor refinamiento, sino el hecho de que la serrana tenga la última palabra en el poema y ante los requerimientos del caballero, replique: “Bien vengades / que ya bien entiendo / lo que demandades / non es deseosa de amar ni lo espera / aquesa fermosa, de la Finojosa”. El hecho de que el poeta indique en un verso anterior que esta réplica la formula riendo aumenta el efectismo del rechazo, directo y sin respuesta por parte del caballero. Aquí la mujer no le rechaza por otro hombre, sino que se limita a expresar un sentimiento ajeno a la influencia masculina. No desea una relación amorosa y no precisa de más justificación.

Las Serranillas IX y X son de autoría confusa, en parte atribuida al Marqués de Santillana y en parte a otros autores. No obstante, esta circunstancia no influye en este trabajo y solo la serranilla IX resulta interesante.

La Serranilla IX comienza con unos supuestos versos del Comendador de Segura, en los que se refiere a una hermosa serrana, a la que todo hombre “codicia”. Le pregunta si está casada y ella responde que su padre “va a fablar” su matrimonio. Los verbos “codiciar” y “fablar” resultan significativos, teniendo en cuenta que la mujer se presenta como un objeto que puede codiciarse y por tanto poseerse y dado que es el padre el que decide quién la consigue, ella no tiene nada que decir.

Los versos siguientes se le atribuyen a Santillana y en ellos, se retoma la idea de la mujer como posesión masculina. El caballero no consiente ese casamiento, porque no soportaría verla “enajenar” por un hombre que no sabría tratarla como ella merece. La amabilidad que traslucen los versos se apaga ante el verbo “enajenar”, que alude al hecho de que la mujer, una posesión, pasa de las manos del padre a las del marido.

García de Pedraza concluye el poema reafirmando mis apreciaciones. La elección paterna de marido no le parece adecuada y el caballero se muestra amable y le escoge un esposo llamado Mingo Oveja, ya que a ojos de la voz poética, “má vale su solar ca de otros gran valía”.

De lo dicho hasta aquí, se concluye que en las serranillas analizadas, la mujer tiene oportunidad de expresarse, incluso de proponer una lucha, pero salvo en un caso ya comentado, no tiene la decisión final en la relación amorosa. Cualquier posible atisbo de rebeldía, notable para la época, queda sofocado por la intervención masculina, pues el caballero deja claro que él se enorgullece de ser un noble y que como galán que corteja (a una villana) goza de una posición preeminente.

Así, para Morcillo:

el caballero a veces vestido de rústico, requiebra amorosamente a la pastora y le confiesa sus pretensiones eróticas; ésta acepta el ofrecimiento, o bien mediante una excusa, se deshace con habilidad del pretendiente. Las serranillas presentan la contraposición entre dos mundos, el noble y el villano, y se recrean en el contraste del aspecto externo y conducta (Morcillo, *La Canción de Serrana y el Marqués de Santillana en Actas I Congreso Sierra Mágina-Marqués de Santillana*, 1999, p. 182).

De la cita anterior se desprende que la serrana precisa de una excusa para el rechazo del caballero y, además, le sirve a este de pasatiempo, de juego, porque no hay que olvidar que según Morcillo, “este género poético está destinado fundamentalmente a la clase aristocrática, que se enorgullece de su alta posición social y se deleita con las rusticidades y dichos de la serrana o pastora” (Morcillo, *La Canción de Serrana y el Marqués de Santillana en Actas I Congreso Sierra Mágina-Marqués de Santillana*, 1999, *ibid.*, p. 182). A lo dicho añadiría que además de a la aristocracia, las serranillas se dirigen a un público mayoritariamente masculino, que da a la mujer el papel ya expresado.

#### **4.2. La Celestina de Fernando de Rojas**

En el prólogo a la edición de *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media* la autora afirma que:

Tradicionalmente, el denominado “amor cortés” hace referencia a un fenómeno literario cuyas primeras manifestaciones se asocian con las canciones de los trovadores provenzales hacia fines del siglo XI, pero su significado ha



trascendido largamente este impulso inicial para desembocar en expresiones literarias de diversa índole (Basarte y Dumas, *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media*, 2002, p. 7).

Dicha cita me sirve de preámbulo para esbozar el papel de la mujer en *La Celestina*, de Fernando de Rojas. La obra pertenece ya al prerrenacimiento, con los cambios en el pensamiento que ello implica, con lo que ofrecerá una visión novedosa que trasciende la esencia tradicional del amor cortés trovadoresco. A mi juicio, además, esta obra otorga oportunidades inigualables para una lectura feminista, dado lo novedoso del tratamiento de muchos de los tópicos tradicionales asociados al amor cortés.

Pero antes de adentrarse en *La Celestina*, conviene describir el modelo de relación amorosa heterosexual que proponía el amor cortés, término que acuñó muy acertadamente Gaston Paris, porque hay que considerar que este modo idealizado de relación estaba reservado originariamente a la nobleza que vivía en la corte. El campesino se hallaba demasiado ocupado subsistiendo entre hambrunas y maltratos por parte de los señores feudales como para disfrutar a entretenimientos como los juegos cortesanos de esta clase.

En su ensayo *El modelo cortés* recopilado por Ana Basarte y María Dumas (2012), el historiador francés G. Dubi describe así el modelo de amor trovadoresco:

Un personaje femenino ocupa el centro del cuadro. Es una “dama”. El término, derivado del latín *domina*, significa que esta mujer ocupa una posición dominante y al mismo tiempo define su situación: está casada [...] Todo comienza con una mirada furtiva. La metáfora es la de una flecha que penetra por los ojos, se hunde hasta el corazón, lo abrasa, le lleva el fuego del deseo. A partir de ese momento, herido de amor (es preciso prestar atención al vocabulario: “amor”, en su sentido exacto, designaba en esa época el apetito carnal), el hombre no sueña ya con otra cosa que con apoderarse de esa mujer. Inicia el asedio y, para introducirse en la plaza, la estratagema que utiliza es inclinarse, humillarse [...] Habla, compromete su fe y promete, como un hombre sometido al vínculo de vasallaje, no llevar su servicio a ningún otro sitio. Y va más allá aún: a la manera de un siervo, hace entrega de sí mismo (Dubi y Perrot (1990). [Traducido al castellano por Marco Aurelio Galmarini de *Storia delle donne in Occidente*, vol. II. II Medioevo, con el permiso de Laterza Editori]. Citado por Basarte y Dumas en *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media*, «El modelo cortés».

De la 1ª edición argentina. Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2012, pp. 11-12).

Esta magistral descripción de Dubi sufre, por supuesto, variaciones en los textos inspirados en la literatura trovadoresca, pero introduce al lector en estas relaciones. El autor, utilísimo para emprender un estudio feminista de este tipo de relación amorosa, advierte que ese vínculo vasallático, en el que a primera vista la mujer parece la figura central y dominante, no era más que un juego masculino. El hombre veía así a la mujer como a un reto a conseguir. Lo interesante del juego, de la caza, era que la mujer estuviese en una posición superior o que fuera inaccesible (Dubi, 2012). Estas dificultades iniciales en la relación habrían dado lugar, según Dubi, a falsas comparaciones del amor cortés con el amor platónico. No hay que inclinarse a considerar que este modelo, que se extendió con rapidez, era un solo motivo literario y nada tenía que ver con la situación de la nobleza del momento, que adoptó esta manera de conducirse con las mujeres. He afirmado, en la descripción del contexto ideológico en el que la mujer vivía, que el matrimonio no debía comportar el deseo excesivo de placeres amorosos, porque su fin era la procreación y en el caso de los nobles, hay que añadir que la utilidad del sexo residía en la perpetuación del linaje. Entonces, la Iglesia, como observa Dubi en el ensayo citado, recomendaba que el hombre satisficiera sus deseos pasionales fuera del matrimonio.

Sin embargo, lo importante en los estudios feministas, como comprobó Dubi, es la aclaración de que la mujer era una pieza a la que había que ganarse, como en los juegos de mesa. El vasallo enamorado se arrodillaba ante ella y le ofrecía pruebas de sus elevados sentimientos, pero la dama debía corresponderle en algún momento, estableciéndose así el paralelismo con el vínculo feudal de vasallaje, en el que el vasallo servía al señor a cambio de sus favores. Sin embargo, la relación amorosa tampoco era legítimamente posible, porque la mujer no tenía verdadero poder de decisión. El galanteo era un juego en el que entiendo que cada uno "interpretaba" su papel y el de la dama era entregarse, pasado un tiempo prudencial de negaciones y obstáculos. Podría decirse, pues, que el *fine amour* no contribuyó a la subversión del patriarcado. Dubi reconoció, cosa con la que concuerdo, que al menos sirvió para que la mujer gozase de cierta preeminencia y abandonase, aunque fuera durante un momento del juego

amoroso, su humillante posición subordinada (Dubi, 2012).

Con estos antecedentes, puede abordarse ya el estudio de la Celestina, que como el autor afirma en el prólogo, tiene como finalidad proveer a los jóvenes de la época de una reflexión sobre el amor (De Rojas, 1999).

El auto primero ofrece parte del panorama que explica la visión de la mujer.

Comienza en el huerto de Melibea. Calisto aparece y se desarrolla un diálogo entre ambos. El asunto del jardín de Melibea no aporta ninguna novedad al modelo de amor cortesano, porque los bosquecillos y los jardines de los palacios solían ser el lugar de cortejos y encuentros secretos de los amantes. Sin embargo, la conversación entre los dos muestra ya uno de los rasgos de la obra: la parodia del *fine amour*.

Calisto inicia, como era habitual, el diálogo y dice: “en esto veo, Melibea, la grandeza de Dios”. Melibea responde: “¿en qué, Calisto?”. Según Lacarra (1989), Melibea hubiera debido replicar con alguna frase disuasoria, como se esperaba de una dama recatada y sutil, y no con una pregunta que conmina a Calisto a proseguir el diálogo.

Calisto dice entonces: “en dar poder a natura que de tanta hermosura te dotase e facer a mí inmérito...”. En este punto, la parodia empieza en el personaje de Calisto, porque ha cometido el error, de acuerdo con los códigos del amor cortés, de halagar la hermosura de la dama y no sus virtudes (Lacarra, 1989). Pero más allá de este fallo conductual de Calisto, son sus siguientes frases las esenciales para entender qué visión tiene el hombre de la mujer en el terreno amoroso cortesano: “sin dubda encomparablemente es mayor tal galardón que el seruicio, sacrificio, deuoción e obras pías, que por este lugar alcançar tengo yo a Dios ofrescido ni otro poder la voluntad humana puede cumplir”. Queda claro que a Melibea se la considera un “galardón”, un premio.

Melibea, irónica, pregunta: “¿Por grand premio tienes esto, Calisto?”. El galán replica en término halagadores y corteses y Melibea dice: “pues avn mas galardón te daré yo, si perseveras”. Hasta aquí, Calisto no advierte la ironía de Melibea, porque ninguno de los dos está poniendo atención, salvo por el lenguaje vasallático de Calisto, a las convenciones del amor cortés (Lacarra, 1989). Melibea le saca de su error: “mas desauenturadas de que me acaues de oir porque la paga será tan fiera qual meresce tu loco atreuimiento. E el intento de tus palabras, Calisto, ha seido de ingenio de tal hombre como tú, auer de salir

para se perder en la virtud de tal mujer como yo. ¡Vete!, ¡vete de ai, torpe! Que no puede mi paciencia tolerar que haya subido en corazón humano conmigo el ilícito amor comunicar su deleite”. Calisto lamenta su suerte y se marcha del huerto.

Hasta aquí, Melibea aparece como una mujer apasionada e irónica, que le hace insinuaciones amorosas a Calisto, aunque termine rechazándolo. El mordaz discurso de Melibea se agota en ese rechazo, que alude a la virtud femenina y a la torpeza de Calisto, que debería haber supuesto que una dama de la alcurnia de Melibea no podía ceder a sus pretensiones tan deprisa. Es esto lo que retrata a Melibea como a una mujer apasionada que tiene que reprimir su deseo por Calisto, pues hay que tener en cuenta que en el *fine amour* que se recrea en la novela sentimental española no se habla normalmente de matrimonio. Pero la mujer, Melibea, no puede expresar su deseo. En principio, parecía que se mostraba dispuesta, pero no quiere parecer deshonesto a ojos masculinos, así que se centra en salvaguardar su honestidad. A lo largo de toda la obra, Melibea se debate entre su deseo y el recato que se espera de ella. Es Celestina la que colabora en la materialización del encuentro amoroso entre Calisto y Melibea. Lo novedoso del personaje de Melibea se halla en los incipientes discursos propios que muestra y en la realización de sus deseos, a pesar de la represión familiar a la que se ve sometida. En el decimosexto acto se pregunta: “Quién es el que me ha de quitar mi gloria? ¿Quién el que ha de apartarme mis placeres?”. Como observa Deyermond (2008a), el encendido discurso feminista se disipa ante las siguientes declaraciones de Melibea: “Calisto es mi vida, mi ánima, mi señor, en quien yo tengo toda mi speranza”. No quiere parientes ni maridos, porque como ella dice: “faltándome Calisto, me falte la vida”. La declaración de que “más vale ser buena amiga que mala casada” no tiene, a mi juicio, intenciones auténticas de rebeldía. Deyermond (2008b) incluye esta cita en su aproximación al feminismo en esta obra, pero lo único que hace Melibea es sustituir la sumisión masculina oficial (padre o marido) por la que le debe al amante.

A esta visión patriarcal se añaden los comentarios de Sempronio, un criado de Calisto que se burla ante la exagerada tristeza que muestra su señor ante el rechazo de Melibea. En primer lugar, realiza una sátira contra el amor cortés, que a su juicio sitúa a la mujer en una situación preferente que no merece. Su

comentario a propósito del vasallaje que quiere rendirle Calisto a Melibea es: “sometes la dignidad del hombre a la imperfección de la flaca mujer”. Queda claro lo que piensa de las mujeres y completa su opinión con comentarios como: “se sometieron a los pechos e resollos de viles acemileros e otras a brutos animales”. Continúa con referencias a los mitos de Pasífae y el minotauro y concluye el alegato misógino con una comparación entre el ingenio del hombre y la estupidez de la mujer.

En el grupo de personajes colaboradores en la pervivencia de la sociedad patriarcal también destacan Alisa y Pleberio, los padres de Melibea. En el decimosexto auto, Pleberio dialoga con su mujer. Ve cercana la hora de su muerte y justifica el necesario matrimonio así: “quitarla hemos de lenguas de vulgo, porque ninguna virtud hay tan perfeta, que no tenga vituperadores e maldicientes. No hay cosa con que mejor se conserue la limpia fama en las virgines, que con temprano casamiento”. Los padres de Melibea ni siquiera contemplan la posibilidad de que su hija no sea virgen, esta mantiene el engaño en un intento de preservar su libertad y aunque todo termina en tragedia, Pleberio expresa la importancia de la virginidad femenina en la conservación del honor familiar.

La idea de que Pleberio se muestra más liberal con su hija de lo acostumbrado en la época me parece interesante, aunque algo exagerada. El estudioso sustenta su tesis en las siguientes palabras de Pleberio: “Pues, ¿qué te parece, señora muger? ¿Deuemos hablarlo a nuestra hija, deuemos darle parte de tantos como me la piden, para que de su voluntad venga, para que diga cuál le agrada? Pues en esto las leyes dan libertad a los hombres e mugeres, aunque estén so el paterno poder, para elegir” (Deyermond, *Hacia una lectura feminista de la Celestina*, 2008a, pp. 82). Alisa se apresura a responder que su hija, honesta y virgen, es demasiado ingenua e ignorante como para decidir algo tan importante, pero dejando al margen la postura casi misógina de la madre de Melibea, Pleberio no se muestra tan liberal como Deyermond apunta en su artículo. Es cierto que Pleberio quiere darle libertad a su hija para elegir. Sin embargo, esta libertad está condicionada por una estructura social en la que como Pleberio reconoce, las mujeres están bajo el poder paterno y lo único que pueden hacer es elegir entre los pretendientes que su padre les presente.

Por otra parte, he afirmado que la modernidad de esta obra radica en la

subversión de los códigos del amor cortés y de los papeles de hombres y mujeres en la sociedad. Los personajes de los que he hablado no han mostrado novedad alguna, si bien Melibea presenta cierta rebeldía contra la situación represiva de la mujer. Sin embargo, hay tres personajes que presentan los rasgos más modernos de toda la obra: Celestina y las prostitutas Elicia y Areúsa.

Puede considerar que Celestina es la verdadera protagonista de la tragedia, dado que el título *La tragicomedia de Calisto y Melibea* a penas designa ya para los lectores esta obra, que ha llegado a nosotros como *La Celestina* (Deyermond, 2008b). Celestina tiene por oficio el de alcahueta y regente de un burdel. En el auto noveno, se ofrece la visión que la sociedad tenía al respecto. Alisa advierte a su hija al respecto de sus conversaciones con Celestina en estos términos: “guarte, hija, della que es gran traidora. Que el sutil ladrón siempre rodea las ricas moradas. Sabe esta con sus traiciones, con sus falsas mercaderías, mudar los propósitos castos. Daña la fama. A tres veces, que entra en una casa, engendra sospechas”. En el auto primero, Pármeno se refiere a ella como “puta vieja”, afirmando, no obstante, que ella se vanagloria del insulto. Describe además las múltiples ocupaciones de Celestina, que van desde la reconstrucción de la virginidad de las jóvenes (deshonradas si la perdían antes del matrimonio) hasta la fabricación de pócimas para múltiples fines.

Pero sean o no reprochables los subterfugios de los que se sirve Celestina, que manipula a Calisto, a Melibea y a todos los personajes de la obra, ofrece una visión nueva del papel de la mujer en la época. Celestina tiene, para empezar, un oficio propio. No depende de ningún marido o de ningún padre, al menos desde que enviudó. En la sociedad medieval, la mujer podía casarse, ejercer de criada o ingresar en un convento. Esas eran las opciones honrosas y bien consideradas. Pero Celestina no subsiste con ninguna de las tres y administra sus propios bienes. Claro que finalmente Sempronio y Pármeno la matan porque se niega a compartir con ellos sus ganancias, pero ellos mueren también, así que en ese sentido el castigo moralizante que Rojas ofrece a modo de ejemplo a todos los que recurren a los servicios de las celestinas y trotaconventos, no hace que la figura de Celestina sea la única que muere solo por ser mujer.

Por otro lado, Celestina es el personaje que anima a Melibea, en el auto décimo, a despojarse de sus represiones y vergüenzas para entregarse al amor

de Calisto. Lo hace para obtener beneficios económicos y al personaje no le importan en absoluto los sentimientos de la joven, pero lo cierto es que contribuye a que Melibea renuncie, en parte, a los convencionalismos e hipocresías de aquella sociedad. Se sirve de su buen conocimiento del juego del amor cortés y lo maneja a su antojo, logrando que los personajes pasen de las ideas a la acción. Calisto la contrata, con lo que la subversión del juego amoroso está clara, pues un caballero de Cárcel de amor, por ejemplo, no hubiera actuado así de ningún modo (Lacarra, 1989). Concuerdo con dicha autora en que Calisto representaría una parodia del amor cortés, porque es un amante que contrata los servicios de una alcahueta, que presume del desvirgamiento de Melibea (en vez de mantenerlo en secreto) y que no se preocupa por su fama, hecho que confirma, por otra parte, la importancia que tenía la sumisión de la mujer en el medievo. Pero Lacarra (1989) no abandona la visión negativa que el autor presenta de Celestina y no ve en ella una mujer que coopera, de modos reprochables o no, a que Melibea pueda materializar sus deseos amorosos. En el auto décimo, Melibea agradece y desea la presencia de Celestina, porque solo ante ella puede reconocer, aunque con mucha reserva, sus sentimientos hacia Calisto. Celestina, como alcahueta, es la única que puede referirse al deseo que Melibea siente por Calisto. Calisto puede reconocerlo sin problemas desde un principio, pero Melibea tiene que encubrirlo y es Celestina quien le dice que padece de “amor dulce”, de “un fuego escondido”, de “una agradable yaga” y de “un sabroso veneno”. Tras esta retórica, lo que Celestina oculta es la expresión del deseo carnal.

La alcahueta es un personaje que conoce muy bien el comportamiento que se espera por parte de dos amantes y esto lleva a que el lector reconozca en ella a una mujer consciente de la situación de represión que sufrían otras mujeres y que era la causa última de que la contratasen. Resulta censurable que se lucre a costa de la estructura patriarcal que dominaba todos los aspectos de la vida de la mujer, incluso los sentimientos. De hecho, no afirmo tampoco que no pronuncie párrafos misóginos acerca de la ligereza y la mutabilidad en el humor femenino para ganarse el favor de Calisto, pero también pronuncia frases como las siguientes del auto sexto, a cuento de la actitud llena de “desuños, golpes y menosprecios” que tenía que adoptar la mujer: “Si así no fuese, ninguna diferencia hauría entre las públicas, que aman, y las escondidas doncellas, si

todas dicesen sí a la entrada de su primer requerimiento, en viendo que de alguno eran amadas. Las quales, avnque están abrasadas e encendidas de viuos fuegos de amor, por su honestidad muestran vn frío exterior, vn sosegado vulto, vn aplazible desuío, vn constante ánimo e casto propósito, vnas palabras agras que la propia lengua se marauilla del gran sofrimiento suyo, que la fazen forçosamente confessar el contrario de lo que sienten”. He aquí la exposición de la lamentable situación a la que condenaba la sociedad a la mujer, que no podía verbalizar sus sentimientos, pues estaban sojuzgados al mantenimiento de la reputación.

En referencia a la manifestación de los deseos, ella misma tiene deseos carnales que dada su edad y su situación de viuda no puede satisfacer. Sin embargo, no se recata, como se aprecia en el aucto séptimo, donde permanece un rato en el dormitorio mientras Pármene y Areúsa mantienen relaciones sexuales (Deyermund, 2008). Además, en el aucto noveno, mientras preside la mesa en la que comen Sempronio, Pármene, Elicia y Areúsa, dice: “Gozá vuestras frescas mocedades, que quien tiempo tiene, mejor le espera, tiempo viene, que se arrepiente Como yo hago agora por algunas horas, que dexé perder, quando moça, quando me preciaban, quando me querían. Que ya, ¡mal pecado! caducado he, nadie no me quiere. ¡Que sabe Dios mi buen desseo! Besaos e abraçaos, que a mí no me queda otra cosa sino gozarme de vello”.

Sería falso concluir que Celestina colabore altruistamente con un cambio de estructura social o que condene con claridad la situación de la mujer, pero tampoco ayuda a su pervivencia, aunque sea solo porque es una mujer la que expone con profundidad la situación de otras mujeres y su manera de comportarse. Se dedica, de hecho, a hacer posibles los deseos amorosos de quienes no podrían disfrutar de ellos de otro modo, aunque lo haga desde la astucia y la manipulación.

En cuanto a Elicia y Areúsa, son dos prostitutas que trabajan con Celestina. Elicia depende por completo de ella, aunque a su muerte hereda su negocio, pero Areúsa tiene casa propia. A lo largo de toda la obra, Elicia se muestra segura de sí misma, independiente y su condición de prostituta hace que no tenga que mostrarse hipócrita y recatada. Describe continuamente que su filosofía vital se sustenta en el *carpe diem*.

Pero a pesar del protagonismo de Celestina, es Areúsa la que muestra en el



aucto noveno un discurso de cierto trasfondo feminista (Deyermond, 2008). Lo pronuncia, porque le parece lamentable que las criadas de las familias ricas reciban salarios tan bajos y un trato tan denigrante. Pero lo que interesa aquí del discurso no son tanto los problemas laborales de la mujer proletaria, que cobrarían más relevancia en un estudio de tipo marxista, sino su siguiente frase: “por eso, madre, he querido viuir más en mi pequeña casa, esenta e señora, que no en sus ricos palacios, sojuzgada y catiua”.

Así, como observa Deyermond (2008), la casa de Celestina es una “microsociedad femenina”, en la que manda una mujer y aunque depende económicamente de los servicios que demanda la “macrosociedad masculina”, en lo esencial la mujer gobierna la casa. No concuerdo con la observación del hispanista citado, que asegura que los hombres quedan en una situación marginal dentro del burdel, pero sí aprecio que en casa de Celestina no solo es la mujer la que decide, sino la que posee mayor elocuencia e inteligencia.

De lo anterior se deduce que en esta obra prerrenacentista, que muestra el paso de la Edad Media a la Edad Moderna, se ven claras diferencias entre dos tipos de personajes: los que se incluyen en la sociedad patriarcal y los que colaboran con su cambio, por supuesto sin conciencia de ello<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Aplicación didáctica ver anexo 1.

## 5. EL RENACIMIENTO

### 5.1. *La Comedia Himenea*, de Bartolomé Torres Naharro

Bartolomé de Torres Naharro vivió en los últimos decenios del siglo XVI. En el proemio en prosa de su *Propalladia*, esbozó ciertos rasgos de los que partirían en el siglo siguiente las comedias de Lópe y Calderón.

*Himenea* es una de sus comedias humanísticas y su tema, que gira en torno al concepto del honor, adelanta ya uno de los ejes centrales del teatro áureo más afamado.

Los protagonistas de la obra son Febea e Himeneo. Este corteja a la joven hasta que finalmente ella le recibe una noche en su casa. Pero el hermano de la joven les acecha y cuando descubre a Himeneo saliendo de su casa tras pasar la noche con su hermana, intenta matarla. Sin embargo, justo cuando va a cometer el crimen, Himeneo aparece, se descubre su noble linaje, promete casarse con Febea y todo se resuelve felizmente.

Retrocediendo al principio de la obra, la comedia se divide en cinco jornadas. En la primera, Febea no interviene directamente. Su existencia solo se conoce por la declaración amorosa (según el modelo del amor cortés) de Himeneo, que dice: “Pero en mi primer miraros tan ciego de amor me vi que fue tarde para hablaros hasta agora, que de mí sois ya señora”. Como cabría esperar, el encumbramiento de la mujer a señora de cualquier hombre es solo una metáfora amorosa, porque su criado Eliseo le advierte de la guarda que ejerce el Marqués: “que ninguno aquí te halle, porque su hermano el Marqués, de la señora Febea, visita mucho esta casa, trae muy buenos criados y tú los tienes mejores. Reniega de los amores, no vamos descalabrados”. El Marqués confirma el poder que ejerce sobre Febea cuando sospechando de las intenciones de Himeneo, pretende entrar en el cuarto de la joven para asegurarse de que está sola, argumentando que “tras d’este cantar, yo sé bien que más de dos se quedan después llorando”. Esta es una referencia a las consecuencias del deshonor.

En la segunda jornada, Himeneo sigue cortejando a Febea, quien comienza sus intervenciones directas en el discurso. Ante la enfermedad de amor que manifiesta Himeneo, Febea replica: “querría poder sanaros, por tener en qué serviros”. A los halagos de su bondad, Febea responde: “más merecéis que pedís, aunque lo qu’es no lo sé; mas de grado lo haré, si puedo como decís; pero he miedo, que sin dañarme no puedo”. A mi juicio, Febea disimula que no tiene

conciencia de las pretensiones amorosas de Himeneo, pero las alusiones al posible daño que le causaría acceder a las peticiones del amante refieren que sí comprende lo que sucede. Se confirma esto cuando Himeneo solicita visitarla por la noche y Febea dice: “no me es honor abrir la puerta a tal hora”. Cede, finalmente, en estos términos: “no puedo más resistir, a la guerra que me dais, ni quiero que me la deis. Si concertáis de venir, yo haré lo que mandáis, siendo vos el que debéis”.

Hasta aquí, Febea ha aparecido como una mujer que se debate entre las represiones inherentes al concepto del honor y la sumisión que la caracteriza, pues, aunque se rebela contra la represión aceptando el ofrecimiento amoroso, pasa de obedecer a las convenciones a obedecer a Himeneo. Accede por el amor que en teoría siente por el amante, pero el lenguaje que emplea implica la situación dominante de Himeneo.

La quinta y última jornada de la comedia clarifica todo lo anterior. El Marqués ha descubierto a Himeneo abandonando su casa de madrugada y se dispone a vengar su deshonra.

Su misoginia se palpa cuando exclama: “¡oh, mala mujer, traidora! ¿dónde vais?”. Manifiesta su poder patriarcal ante su temerosa hermana con sus siguientes palabras: “¿para tan gran deshonra, habéis sido tan guardada? Confesaos con este paje, que conviene que muráis, pues con la vida ensuciáis, a tan antiguo linaje. Quiero daros, que os do la vida en mataros”. Con estas frías palabras, el Marqués expresa toda la ideología del honor patriarcal que subyace en la obra. La mujer ha ensuciado la fama pública de los hombres de su familia y debe morir.

Febea, lejos de mostrar desafío alguno, repone:

Vos me sois señor y hermano. Maldigo mi mala suerte, y el día en que fui nacida. Yo me pongo en vuestra mano y antes os pido la muerte, que no que me deis la vida. Quiero morir, pues que veo, que nací tan sin ventura. Gozará la sepultura, lo que no pudo Himeneo. (Bartolomé Torres Naharro, *Himeneo*, 1517 (1999), V jornada).

No hallo mayor muestra del servilismo al que la mujer se veía relegada que las citadas frases de Febea, quien con expresiones como “mi padre me dejó subjeta a vos”, asume que su hermano tiene la potestad de decidir hasta el día en que muere.

Al final, como he señalado, todo se resuelve con el matrimonio, lo que significa que la mujer dependía de la guarda masculina de un pariente o de un marido. Así,

Febea, mujer enamorada, esclava del cuidado del hermano varón, prefiere morir ante la ausencia del amado, porque la vida sin él parece muerte. No es, sin embargo, el enamoramiento la causa del mal, sino la necesidad de contar con el consentimiento y aprobación del hermano, quien ha heredado del padre la vida de la joven, y por tanto su voluntad. El lamento de Febea reclama el permiso del hermano para satisfacer su deseo (Bados Ciria, Noguera Guirao y Sotomayor Sáenz, *La mujer en los textos literarios*, 2007, p. 59).

## **5.2. *La perfecta casada*, de Fray Luis de León**

*La perfecta casada* se publicó en 1583 y como recuerda Cristina Segura Grano fue un éxito editorial en diversas épocas y uno de los pocos libros que solían estar en los hogares junto con la Biblia (Segura, 2001).

Ya el título de este manual de comportamiento femenino adelanta su temática y su objetivo, que consiste en mostrar las cualidades que ha de tener una mujer casada para alcanzar la perfección. El fraile agustino dice en su dedicatoria que pretende declarar “las leyes y condiciones que tiene la casada sobre sí en razón de su estado”. No hay una descripción más exacta del objetivo del clérigo. La dedicatoria, además, ya trasluce la severidad con la que Fray Luis tratará a las mujeres a lo largo del libro. Incluso antes de comenzar el capítulo primero, argumenta que el matrimonio no consiste en abandonar la casa paterna para pasar de “servidumbre a libertad”. El autor se sirve del libro de “Proverbios” para estructurar sus capítulos y justifica toda su composición con una cita bíblica que me parece significativa por la misoginia que se percibe en ella: “¿Quién hallará mujer de valor? Raro y extremado es su precio”.

El primer capítulo, dedicado a glosar la pregunta que he citado, me parece digno de comentario. El autor explica que el hombre que halle a una mujer virtuosa (valor tiene en el texto el sentido de virtud moral) puede considerarse “rico”, porque ha dado con una rara piedra preciosa. Pero en este halago de la rara perfección se oculta el desprecio que siente el autor hacia la mayoría de las mujeres, que son “melindrosas, flacas” y “una cosa de su costumbre quebradiza y melindrosa”. Por tanto, los halagos pretenden, como afirma el autor, “encender

deseos de virtud” en las mujeres, que se presentan cosificadas y menospreciadas.

El segundo capítulo interesa a este análisis porque especifica las funciones de la mujer dentro del matrimonio y del hogar familiar. Una mujer debía “engendrar confianza en el corazón de su marido”. El autor se ocupa de que dicha confianza no se confunda con la honestidad (sinónimo de castidad), en tanto que esta virtud se presuponía en toda mujer que no quisiera ser considerada “alevosa ramera y vilísimo cieno, y basura la más hedionda de todas y la más despreciada”. La confianza venía dada por su desempeño en las labores domésticas, porque “la mujer que, por ser de natural flaco y frío, es inclinada al sosiego y a la escasez, y es buena para guardar, por la misma causa no es buena para el sudor y trabajo del adquirir”. De este modo, la mujer queda, por decisión del varón, encerrada en el espacio propio de lo doméstico, mientras que el hombre produce y progresa. La perfección de la mujer estribaba, por consiguiente, en “que no sea costosa, y en que sea hacendosa”.

Otros dos capítulos interesantes a este respecto son el XII y el XVI.

El capítulo doce se refiere a los adornos del cuerpo femenino. El texto comienza con una cita bíblica atribuida a Salomón, que dice: “hizo para sí aderezos de cama, holanda y púrpura es su vestido”. Luis de León glosa esta cita argumentando que la mujer debía emplear vestidos dignos de colocarse en un altar, es decir, que “todo su vestido y aderezo sea sancto, así en la intención con que se pone como en la templanza con que se hace”. En lo referente a los afeites, el autor dedica buena parte del capítulo a denostarlos, afirmando que desproporcionan los rostros de las mujeres, que tienen un olor desagradable y que no contribuyen en absoluto a la hermosura, sino a la fealdad debido a su carácter pecaminoso. Pero en mi opinión, el auténtico contenido denigrante para la mujer (aunque todo el manual resulta denigratorio), se halla en esta cita:

¿qué diremos del mal del engañar y fingir, a que se hacen, y como en cierta manera se ensayan y acostumbran en esto? Aunque esta razón no es tanto para que las mujeres se persuadan que es malo afeitarse, cuanto para que los maridos conozcan cuán obligados están a no consentir que se afeiten. Porque han de entender que allí comienzan a mostrárseles otras de lo que son, y a encubrirles la verdad; y allí comienzan a tentarles la condición y hacerlos al engaño, y, como los hallaren pacientes en esto, así subirán a engaños mayores

(Fray Luis de León, *La perfecta casada*, 1895 (2003), cap. XVI, párr. 8).

El autor continúa su encendido discurso aludiendo a mitos como el de Helena de Troya, que a su juicio fue la “ramera” culpable de los problemas de Grecia, y tras varias citas de padres de la Iglesia y filósofos ilustres que le sirven para respaldar sus conclusiones. En apariencia, pareciera que Luis de León aborda un tema superficial y banal, como podría serlo el aspecto físico de la mujer. Pero el asunto adquiere importancia en la medida en la que el agustino lo relaciona con la castidad. Ningún marido, es decir, ningún hombre digno de la estructura patriarcal más tradicional y conservadora debería tolerar que su mujer emplease afeites y ropajes demasiado “provocativos” para evitar posibles infidelidades propias de mujeres que el autor “no quiere ni nombrar”. El trasfondo del capítulo es la castidad, que acompañaba a la buena reputación. Fray Luis lo sintetiza preguntando “¿por qué la entereza del ánima casta ha de querer ser manchada con la sospecha ajena?”

En el capítulo XVI, Fray Luis defiende la siguiente tesis:

así como la naturaleza, como dijimos y diremos, hizo a las mujeres para que encerradas guardasen la casa, así las obligó a que cerrasen la boca; y como las desobligó de los negocios y contrataciones de fuera, así las libertó de lo que se consigue a la contratación, que son las muchas pláticas y palabras (Fray Luis de León, *La perfecta casada*, 1895, (2003), cap. XVI, párr. 3).

Añade que:

A la mujer buena y honesta la naturaleza no la hizo para el estudio de las ciencias ni para los negocios de dificultades, sino para un solo oficio simple y doméstico, así les limitó el entender, y por consiguiente, les tasó las palabras y las razones.

(Fray Luis de León, *La perfecta casada*, 1895, (2003), cap. XVI, párr. 4).

Por tanto, se afirma que la mujer no ha sido creada para contribuir al entendimiento ni al progreso del mundo y debe “alegrar y complacer a su marido”.

Como concluye Segura (2001), esta obra presenta una tradicional escisión entre el espacio público (masculino) y el doméstico, en el que la norma era que la mujer entregase su vida al servicio del marido y los hijos. Incluso el cuerpo femenino, que según Fray Luis era posesión del Espíritu Santo, quedaba

sometido a la mediatización de los varones (maridos, padres y clérigos), que cuidaban de su decencia (Segura, 2001).<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Aplicación didáctica ver anexo 2.

## 6. EL BARROCO

### 6.1. “Las Redondillas” de sor Juana Inés de la Cruz

Juana Ramírez de Asbaje, nombre de nacimiento de sor Juana, fue una autora leída en el siglo XVII, considerada brillante por sus contemporáneos, pero olvidada hasta el siglo XX. Anoto esta referencia al olvido al que la historia sometió a la autora, porque en él encuentro la razón última por la que decidí, en un principio, que este poema podía resultar útil para los alumnos. Se titula “Arguye de inconsecuente el gusto y la censura de los hombres que en las mujeres acusan lo que acusan” y está escrito por una mujer del siglo XVII, lo que me pareció suficiente, aun antes de una lectura atenta del poema, para concluir que era un texto feminista (aunque el término sea anacrónico en un trabajo sobre el Barroco). Los alumnos verían, como yo, a una mujer escritora que se permitía defender a las mujeres en una sociedad dominada por hombres. Pero tras un análisis más profundo, aunque el texto sigue resultando útil para llevar al aula, podrá apreciarse que mis suposiciones eran exageradas y superficiales.

Estas redondillas en versos octosílabos son una sátira que sigue el modelo de las sátiras contra la mujer de autores como Quevedo. Lo novedoso, además de que el poema esté firmado por una mujer, es que emplea las mismas armas que los hombres para responderles, lo que ya se aprecia en los primeros versos: “hombres necios que acusáis / a la mujer sin piedad / sin ver que sois ocasión / de lo mismo que culpáis”. Se dirige a sus lectores, los hombres, les llama necios y les culpa. Del tono directo y acusatorio de los versos podría inferirse que la intención del poema es defender a la mujer o igualarla al hombre, pero la afirmación pierde sentido en los siguientes versos. La autora reprocha que el hombre “solicite con ansia sin igual” el desprecio de la mujer y formula esta pregunta retórica: “¿Por qué queréis que obren bien, si las incitáis al mal?”. De estos versos se desprende que el hombre es el que “solicita” a la mujer, que la mujer debía defender su castidad ante las ansias masculinas y que es “incitada al mal”, con lo que la culpabilización masculina solo implica dicha culpabilización, no una igualación de la mujer, que se presenta como alguien casto, cuya inocencia se corrompe a causa de los hombres y no de sus propias decisiones.

Los siguientes ocho versos profundizan en la idea de que el hombre tiene la culpa de que la mujer se corrompa. “Combate su resistencia” con empeño, pero cuando la mujer accede, afirma que “fue liviandad, lo que hizo la diligencia”. Las



referencias al “coco” y al “parecer loco” redundan en la idea de que es una locura pretender que una mujer se comporte con decencia si el hombre no colabora en el propósito.

Los cuatro versos siguientes son de especial interés. Dicen así: “queréis con presunción necia / hallar a la que buscáis / para pretendida, Tais / en la posesión, Lucrecia”.

Sor Juana reformula sus argumentos, pero esta vez lo hace respaldándose en dos mujeres significativas de la historia grecolatina. Tais era el paradigma de mujer maliciosa, que sedujo a Alejandro Magno y le convenció de que incendiase la ciudad de Persépolis. Frente a esa mujer cuya lujuria había empujado a un hombre a tal crimen, Lucrecia era un modelo de virtud. Violada por el último rey romano, Tarquino el Soberbio, se suicidó y encomendó a su marido que vengase la afrenta, pues ella, con la virtud ya perdida, debía morir. Así, Tais es la mujer decidida y maliciosa a la que obtienen los hombres lujuriosos y Lucrecia es “la posesión” ideal y virtuosa.

Las seis redondillas siguientes ahondan en las mismas ideas, aludiendo a los códigos amorosos de la época. El hombre cortejaba a la mujer, pero ella debía resistirse siempre para proteger su castidad, a menos que el cortejo desembocara en un matrimonio. Sor Juana basa estos versos de su sátira en la absurda paradoja que suponía considerar “livianas” a las mujeres que aceptaban las pretensiones de los hombres muy deprisa y “cruels e ingratas” a las que protegían su virtud, teniendo en cuenta que la castidad era el valor esencial de toda mujer definida como decente por el hombre. Concluye que los hombres deberían “quejarse en hora buena” ante la mujer recatada.

Transcribo ahora la siguiente redondilla, que deshace definitivamente cualquier posible atisbo de igualdad de género en los versos: “dan vuestras amantes penas / a sus libertades alas/ y después de hacerlas malas / las queréis hallar muy buenas”. A ojos de la autora, las cortesías inherentes a la insistencia masculina en el terreno amoroso dan lugar a que la mujer se confíe e interprete que el hombre, tan amable mientras duraba el cortejo, no será estricto con ella y con su decencia. Por otra parte, el empleo del verbo “hacer” implica que la mujer se hace y se define gracias a la mediación masculina.

Las cuatro redondillas que siguen redundan en la idea anterior, pero esta vez mediante preguntas retóricas que pretenden equilibrar las culpas, aunque

finalmente el hombre es el que queda en peor lugar. Así lo confirman los dos últimos versos de la composición: “pues en promesas e instancia / juntáis diablo, carne y mundo”. El diablo, la carne y el mundo son la tríada que unifica los pecados en los que incurre la mujer debido a la insistencia masculina.

El análisis que he realizado lleva a concluir que sor Juana no pretendía hacer ninguna defensa de la mujer, que no hablaba de igualdad y que no contribuyó, al menos con este texto, a posibles cambios en la estructura patriarcal. Pero creo que tampoco hay que despojarla de ciertos méritos a este respecto. Los versos de las redondillas no traslucen feminismo, pero sí lo hace el hecho de que tuviera que luchar por satisfacer sus deseos de unos conocimientos reservados a los hombres. Es, además, la primera mujer de nuestra literatura que firma sus obras. Y, por otra parte, concuerdo con Octavio Paz (1982), quien en su biografía de la autora, de quien afirmaba que “quería al conocimiento”, afirma que sor Juana pactó con la ideología de su tiempo, por “las trampas” de su fe y porque quería seguir aprendiendo en el convento. Además, el ensayista concede a estos versos todo el feminismo que le era posible a sor Juana y mucho sentido común (Paz, 1982).

## **6.2. *El Quijote*, de Miguel de Cervantes**

En este apartado, voy a centrarme en *El Quijote* de 1605. Son numerosas las figuras femeninas que aparecen en la novela, pero he considerado preferible centrarme en dos de ellas, porque son las que aportan mayor novedad.

Algunos de los personajes femeninos de *El Quijote* son mujeres que desde un punto de vista feminista suponen un avance histórico con respecto al rol sumiso otorgado por la literatura española a la mujer. Se puede decir que Cervantes “experimentó” un nuevo modo de acercarse al papel de la mujer en el mundo, un mundo de hombres donde todavía se discutía si la mujer tenía o no tenía alma. Un repaso a las distintas figuras femeninas nos lleva a preguntarnos por el modo en que Cervantes tuvo que ingeniárselas para decir lo que quería decir y sortear la censura eclesial de la época. Hay que recordar el anclaje político e ideológico que se ocultaba detrás del mensaje clerical y que negaba a las mujeres toda iniciativa personal fuera del hogar entendido este como propiedad privada y unidad económica de convivencia. Esa anulación respondía a un patrón cultural de dominio patriarcal (el papel social concedido a la defensa de la honra de la mujer) que cercenaba desde el interior de la psique de las mujeres un intento

serio de cuestionar abierta y públicamente el orden establecido. Una osadía semejante conllevaría una sentencia pública de reclusión, destierro o algo peor. La religiosidad femenina atribuía a la mujer una nómina muy reducida de posibilidades de realizarse como mujer y como ser humano. Sin embargo, y como apunta Sánchez Ramos, (2010):

[...] en los espacios públicos, las mujeres supieron hacerse nichos de sociabilidad, muchas veces reivindicativos, de elementos tremendamente interesantes desde la óptica sociológica. Para ello optaron por ofrecer devocionarios específicos, fácilmente identificables con su mentalidad, y que ofrecían la posibilidad de manifestar con cierta libertad sus ideas. [...]

(Sánchez Ramos, *La religiosidad femenina: Breves apuntes del devocionario popular. Una perspectiva de género*, 2010, p. 32).

Esta aparente contradicción no resulta tal si comparamos el fervor religioso popular con una incipiente mentalidad femenina de cambio cultural y de emancipación social y que se manifiesta en dos de las intérpretes quijotesas. El motivo es el deseo de obtener mayores cotas de libertad, como son los casos de Marcela y de Aldonza Lorenzo. Cervantes sabe recoger con elegancia ese desafío histórico y lo traslada a *El Quijote* con argucia y comicidad esquivando de este modo a la censura de su tiempo. Un recorrido por los distintos personajes femeninos de la obra proyecta sobre el lector un catálogo de roles que perduran en la historia y en las relaciones entre géneros. Aldonza Lorenzo y Marcela son dos ejemplos claros desde una diferencia de clase social las que a mi parecer mejor retratan estos condicionantes sociales o roles de género. En primer lugar, tenemos a Aldonza Lorenzo (Dulcinea del Toboso), una mujer a quien don Quijote idealiza e inmortaliza en su corazón. Ella es a ojos del héroe el culmen de la perfección humana hecha mujer y la razón de sus desvaríos porque todo lo que hace lo hace por ella. A pesar de todo, Dulcinea no consigue traspasar en la mente de don Quijote el lugar otorgado a las damas de noble cuna por carecer está de tales atributos. En el cap. XXV, Sancho Panza la describe del siguiente modo: «moza de chapa, hecha y derecha y de pelo en pecho [...] nada melindrosa, porque tiene mucho de cortesana: con todos se burla y de todo hace mueca y donaire» (Rico, 1998, p. 281). Aldonza Lorenzo es una mujer de clase trabajadora que tiene que faenar en el campo para subsistir. No posee estudios y tampoco modales y además “se da con todos” lo que cuestiona otro de los

mitos de la caballería andante como es el de la fidelidad entre los amantes que se prometen amor eterno. Parece claro que la “aparente locura” de don Quijote alcanza a reconocer, en un pasaje de la novela, la humilde condición de su amada que no es dama sino campesina. Es interesante esta caracterización de Aldonza Lorenzo porque resitúa, desde una perspectiva de género, un rol histórico como es el de la mujer cazadora (mujer autosuficiente). La mitología grecorromana había cedido ese “espacio” a las diosas y a las heroínas de los mitos: mujeres de armas que eran capaces de tener y mostrar iniciativa y de salir adelante en la vida con sus destrezas y habilidades. Aldonza Lorenzo no es una mujer de armas, pero tiene lo necesario para defenderse en forma de habilidad para las labores del campo. Su proceder es el habitual de una mujer soltera sin ataduras que solo piensa en trabajar y en divertirse. Cervantes, al representar del modo en que lo hace a Aldonza Lorenzo, desautoriza a quienes desde los púlpitos propugnaban una feminidad basada en el temor a la ira de Dios y al discurso oficial de la Iglesia, que relegaba a la mujer al papel de sumisa devota y esposa fiel.

A continuación, cito fragmentos del discurso que la pastora Marcela pronuncia ante unos hombres que la tachan de cruel y desdeñosa, porque consideran que Grisóstomo murió a causa de su rechazo. La mujer dotada de un discurso propio y revolucionario, dice lo siguiente:

[...] más no alcanzo que, por razón de ser amado, esté obligado lo que es amado por hermoso a amar a quien le ama. [...]

puesto caso que corran igualmente las hermosuras, no por eso han de correr iguales los deseos; que no todas hermosuras enamoran: que algunas alegran la vista y no rinden la voluntad; que si todas las bellezas enamorasen y rindiesen, sería un andar las voluntades confusas y descaminadas, sin saber en cuál habían de parar. [...] Yo nací libre, y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos. [...] (Cervantes, *El Quijote*, 1605, cap. XIV, párr. 5).

La pastora Marcela también ejemplifica este rol de mujer independiente que se resiste a ser una “posesión” en manos de los hombres. Pero ella lo hace desde el convencimiento íntimo de una elección vital, mientras que Aldonza Lorenzo no conoce otra vida distinta a la que tiene. La necesidad no es la causa por la cual Marcela se recluye entre peñascos. Ella es una mujer libre. Esa libertad nace de una decisión personal muy meditada y no exenta de riesgos que sin embargo,

supera con obstinación y con rebeldía. La rebeldía es la condición que empuja a Marcela a ser lo que es y no lo que hombres quieren que sea. Marcela sabe lo que quiere y como conseguirlo, porque la ansiada libertad tiene un precio que pagar y en el caso de Marcela es demostrar con su ejemplo que las mujeres cultivadas de aquel tiempo también podían decidir sobre su cuerpo y sobre su destino, aun a pesar del descrédito masculino. Marcela personifica a una mujer burguesa con estudios, que aprovecha la oportunidad que le concede la educación para replantearse la relación entre géneros, llegando a la conclusión de que lo mejor para ella es combatir las desigualdades de género desde el respeto, pero también desde el ejemplo. La leyenda de mujer inaccesible le vendrá después porque Marcela con su testimonio recupera para la mujer el papel de protagonista de su emancipación y del lento cambio de época que algunos decenios después sucederán<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Aplicación didáctica ver anexo 3.

## 7. LA ILUSTRACIÓN

### 7.1. Benito Jerónimo Feijoo: “El discurso en defensa de las mujeres”

El discurso XVI de la obra de Feijoo titulada *Teatro Crítico Universal* es un testimonio interesante del papel de la mujer en el siglo XVIII. La finalidad del texto se expresa con la siguiente afirmación del autor, que condensa su objetivo y la tesis de la que parte: “defender a todas las mujeres, viene a ser lo mismo que ofender a casi todos los hombres: pues raro hay que no se interese en la precedencia de su sexo con desestimación del otro” (Feijoo, *Teatro Crítico Universal* / Benito Jerónimo Feijoo, 1726 (1999), discurso XVI, párr. 1).

En la primera sección del discurso, Feijoo alude a los autores que maldicen a las mujeres en sus textos y a los mitos en los que se respaldan dichos menosprecios. En cuanto a los autores que satirizan y critican a la mujer, asegura que el desprecio procede de sus frustraciones personales, que los llevarían a criticar a quien no satisface sus deseos. El feminismo que arrojan estas declaraciones se atempera con la paternalista opinión de que en la mayoría de los casos, la mujer es mala por culpa del varón y no por sus inclinaciones individuales, pero el encendido ataque a los que desprecian a las mujeres no deja de sorprender. En lo referido a los mitos, asegura que ni la prohibición a la mujer de la entrada en el paraíso de los musulmanes ni la inculpación a Eva de todos los males del mundo por parte de los cristianos son razones suficientes para detestar a la mujer o despreciarla. Tampoco en este caso se deja de atemperar el marcado carácter feminista de la argumentación con las referencias al derecho de las mujeres a exigir que un hombre de su familia (el conde don Julián en el ejemplo de Feijoo) vengue su honor, pero resultan interesantes las referencias a los mitos que han originado las ideas del patriarcado más conservador y tradicional, teniendo además en cuenta que proceden de un clérigo.

La segunda sección me parece muy interesante, ya que posiblemente sea la primera vez que un autor, al menos de los que he analizado hasta el momento, dice que un hombre está siendo “inícuo” con una mujer. Lo que pretende rebatir Feijoo es la creencia de que las mujeres son seres defectuosos debido a un físico menos robusto y fuerte que el masculino y que esos “animales imperfectos”, que era como Aristóteles se refería a las mujeres, eran un error de la naturaleza que no debió de existir en tiempos de Adán. El autor encuentra absurdas, como

supongo que lo haría cualquier lector actual, todas esas creencias populares. Las mujeres nacen con ayuda del género que se tiene por más robusto, piensa Feijoo, y tanto Aristóteles (empleado quizá porque era una autoridad casi irrefutable en aquel tiempo) y los que pensaban que la mujer era un error de la naturaleza cometían una herejía. Me interesa destacar el hecho de que el autor se permita contradecir a un filósofo de la reputación de Aristóteles y que emplee la religión, arma de los que maldecían a las mujeres, para mostrar lo vacuo de sus argumentos.

La tercera sección, comienza con una sentencia que a priori no puede resumir mejor la pretensión de lo que yo entiendo por pensamiento feminista: “mi empeño no es persuadir la ventaja, sino la igualdad” (Feijoo, *Teatro Crítico Universal* / Benito Jerónimo Feijoo, 1726 (1999), sección 3ª, párr. 18). Pero, aunque el empeño era encomiable, no creo que la argumentación de Feijoo contribuya exactamente al propósito, aunque sea un comienzo. Dice que la robustez, la constancia y la prudencia masculinas se equilibran con la hermosura, la docilidad y la sencillez femeninas. A Feijoo le parece que la hermosura no aporta gran cosa en realidad, opinión con la que concuerdo, pero la pretendida igualdad se disipa en tanto que atribuye a las mujeres caracteres que irremediablemente la sitúan en una posición inferior, quedando necesitadas siempre de “custodia” como él mismo asegura. La mejor cualidad que a sus ojos tienen las mujeres es la vergüenza, que se traduce en el miedo a perder su buena reputación, su virtud. Su concepto de igualdad se relaciona más con un intento de concederle a cada género lo que tradicionalmente le ha correspondido. No lo cuestiona. Sí considera exagerado, como afirma en la sección séptima, que se haya preferido en ocasiones a “un niño incapaz” que a una “mujer hecha” y que la superioridad de los que ejercían el “gobierno de la mujer” ha sido a veces desproporcionada, pero no reivindica un cambio en la estructura patriarcal.

Desde la sección novena hasta la decimosexta, Feijoo rebate los argumentos que han llevado a pensar, como he comentado a propósito de Fray Luis, que la mujer tenía una capacidad menor, incluso inexistente, a la de los hombres. Dejando al margen los debates que Feijoo mantiene con filósofos de la antigüedad que atribuían esta inferioridad a la capacidad física, la argumentación del autor es de una sencillez asombrosa que explica, aunque no lo cuestione, la estructura económica patriarcal. La mujer se ocupaba del “manejo de lo

doméstico” y el hombre de “tratar afuera”, con lo que la mujer no tenía posibilidad de adquirir ningún conocimiento. Dice Feijoo: “de que las mujeres no sepan más, no se infiere que no tengan talento para más” (Feijoo, *Teatro Crítico Universal* / Benito Jerónimo Feijoo, 1726 (1999), sección 9, párr. 62). Su argumento irrefutable se respalda con referencias a mujeres que demostraron un entendimiento inigualable, siendo sor Juana Inés de la Cruz uno de los ejemplos que cita.

La sección vigesimotercera me resulta interesantísima, porque el autor se pregunta, sin saberlo dado que el concepto aún no existía, por los orígenes del patriarcado. Halla su origen en el libro del Génesis, donde se afirma que “mulier sub viri potestate eris”. Feijoo cuestiona los motivos de esta subordinación femenina al varón, piensa que la sentencia podría tratarse de una traducción confusa del texto bíblico y concluye que si la mujer quedó en una posición inferior fue gracias a un castigo divino a causa del pecado original. Alude, sorprendentemente, a una posible sociedad matriarcal anterior a la expulsión de Adán y Eva del paraíso, es decir, durante el “estado de la inocencia”. Ante la pregunta por los motivos de la pervivencia del patriarcado, Feijoo no tiene explicación y dice: “en las resoluciones divinas ignoramos por la mayor parte los motivos” (Feijoo. *Teatro Crítico Universal* / Benito Jerónimo Feijoo, 1726 (1999), sección 23, párr.151). La respuesta es propia de un clérigo, pero tampoco puede culparse a Feijoo de simplismo, pues aún hoy sigue debatiéndose si existió o no una sociedad matriarcal y los motivos que llevaron a sustituirla por un patriarcado que ha terminado siendo la institución más antigua del mundo.

El discurso finaliza así: “Déjense de esas erradas máximas, y lograrán las mujeres más fieles. Estímenlas, pues Dios los manda amarlas: y desprecio, y amor no entiendo cómo se pueden acomodar juntos en un corazón, respecto del mismo objeto” (Feijoo, *Teatro Crítico Universal* / Benito Jerónimo Feijoo, 1726 (1999), sección 24, párr. 160). Esta cita deja clara la intencionalidad verdadera del discurso: el hombre ha de respetar a la mujer para asegurarse, en parte, su sumisión. Sigue siendo el hombre el que define a la mujer, pero desde luego, un trato más respetuoso supone un avance.

En conclusión, hay que apreciar la defensa a la mujer de Feijoo en su justa medida. Estoy de acuerdo con la siguiente afirmación:



No cabe duda de que el fraile ovetense está aquí tomando una postura en favor de la mujer, pero no creo que pueda catalogarse este discurso de pre-feminista –valga el anacronismo una vez más–, del mismo modo, que tampoco creo que este atributo sea el más apropiado para calificar las obras de la Comedia Nueva, que reclaman una mejor educación de la mujer. La posición del fraile benedictino es cuanto menos controvertida, y debemos pensar que a comienzos del XVIII, cuando fue escrito el *Teatro Crítico Universal*, la Inquisición seguía funcionando a sus anchas por las tierras españolas. Así pues, es lógico que Feijoo no se salga nunca de la ortodoxia cristiana (Garriga Espino, “Defensa de las mujeres”: El conformismo obligado de Feijoo en la España del siglo XVIII, 2012, pág. 14).

### **7.2. *El sí de las niñas*, de Leandro Fernández de Moratín**

Esta comedia neoclásica en tres actos se representó por primera vez en 1807 en el Teatro de la Cruz. Gozó de gran éxito entre el público, aunque por su manera de enfocar el tema que aborda no pudo sustraerse a enfrentamientos con la Inquisición.

El tema principal de la obra es el de los matrimonios de conveniencia, que aborda desde una perspectiva avanzada para su época. Hay que tener en cuenta que el matrimonio se concertaba por las familias tomando en consideración asuntos como la honorabilidad y las posesiones materiales, con lo que el amor quedaba, muchas veces, fuera de los casamientos. Bien es cierto que en el teatro áureo, el matrimonio sí podía ligarse con el sentimiento amoroso de los contrayentes, pero para la sociedad que se vislumbra en las comedias lo importante era el restablecimiento de alguna honra perdida.

Sin embargo, en esta obra se pone en cuestión lo anterior. Don Diego es un hombre de 59 años que se ha prometido con Francisca, una joven de 16 años cuya madre, viuda y sumida en la pobreza, ha concertado el matrimonio. Pero ya en el primer acto, se observa que don Diego, un hombre maduro que lo único que desea es una amiga que le acompañe en su vejez, trata de autoconvencerse de que la vida conventual de Francisca y las buenas palabras de Doña Irene, su madre, son muestra suficiente del supuesto amor que la joven le tiene. Sin embargo, en la primera escena de dicho acto, se pregunta si Francisca habrá elegido libremente casarse con él y afirma que no lo sabe porque “su madre se

lo habla todo". Encontramos, no obstante, que el discurso tradicional que relegaba a la mujer a lo doméstico está todavía arraigado en estas palabras del personaje: "¿Y sabes tú lo que es una mujer aprovechada, hacendosa, que sepa cuidar de la casa, economizar, estar en todo?".

En la escena tercera del mismo acto, ya se han reunido Francisca, su prometido y su madre y a la pregunta indirecta a cerca de su conformidad con el matrimonio que don Diego le dirige a la joven, Irene se impone, se adelanta a cualquier respuesta y dice: "es hija obediente y no se apartará jamás de lo que determine su madre". Francisca no la contradice y lo único que el lector recibe de ella son intentos de mostrarse amable con don Diego y esta pregunta: "¿Me voy, mamá?". Será en la intimidad, ante su criada, cuando en la escena novena, la joven reconozca lo siguiente:

Y dice que don Diego se queja de que yo no le digo nada... Harto le digo, y bien he procurado hasta ahora mostrarme delante de él, que no lo estoy, por cierto, y reírme y hablar niñerías... Y todo por dar gusto a mi madre, que si no... Pero bien sabe la Virgen que no me sale del corazón.

Con esto, ya se perfila una clara contraposición entre los tres personajes principales de la obra. Doña Irene se muestra como una fiel representante de la sociedad patriarcal, Francisca colabora obedeciendo la autoridad materna y don Diego, aunque no cuestiona la sociedad patriarcal, es paradójicamente el que más contribuiría a su cambio, porque pone da importancia a la libertad de elección de la mujer.

La escena quinta del segundo acto me parece interesante. Don Diego le pregunta a Francisca si desearía volver al convento, doña Irene impide que su hija responda y don Diego, alterado por tantas interrupciones, se dirige directamente a Francisca diciendo:

¡Mandar, hija mía! En estas materias tan delicadas los padres que tienen juicio no mandan. Insinúan, proponen, aconsejan; eso sí, todo eso sí; ¡pero mandar!... ¿Y quién ha de evitar después las resultas funestas de lo que mandaron?... Pues, ¿cuántas veces vemos matrimonios infelices, uniones monstruosas, verificadas solamente porque un padre tonto se metió a mandar lo que no debiera?... ¿Cuántas veces una desdichada mujer halla anticipada la muerte en el encierro de un claustro, porque su madre o su tío se empeñaron en regalar a Dios lo que Dios no quería? [...] tampoco he creído imposible que una muchacha

de juicio y bien criada llegase a quererme con aquel amor tranquilo y constante que tanto se parece a la amistad, y es el único que puede hacer los matrimonios felices. Para conseguirlo no he ido a buscar ninguna hija de familia de estas que viven en una decente libertad... Decente, que yo no culpo lo que no se opone al ejercicio de la virtud. [...] no quiero nada con violencia. Yo soy ingenuo; mi corazón y mi lengua no se contradicen jamás. Esto mismo la pido a usted, Paquita: sinceridad". Irene continúa impidiendo que su hija se exprese y lo único que obtienen el lector y Don Diego es un escueto: "no sé qué decir... Si ustedes se enfadan (escena 5ª, 2º acto).

Este diálogo trasluce varias cosas. La primera es la calidad humana del personaje de don Diego, que tradicional o no, plantea los asuntos con sinceridad e invita al lector a ponderar la condena a los matrimonios de conveniencia, que realizados desde una posible libertad, podrían haber fructificado en una leal amistad. Pero además, se asiste al progreso del pensamiento a cerca de la libertad femenina, pues don Diego da libertad a la temerosa Francisca para que se manifieste. Es cierto que Francisca depende de lo permisivos que los demás decidan ser con ella, pero si ha sido el varón quien tradicionalmente ha definido a la mujer, desde luego don Diego posibilita que la mujer pueda definirse por sí misma.

Por último, dejando al margen toda la trama amorosa que protagonizan Francisca y el sobrino de don Diego, conviene citar, en la que aparece una nueva declaración de este último acerca de la educación de la mujer:

Ve aquí los frutos de la educación. Esto es lo que se llama criar bien a una niña: enseñarla a que desmienta y oculte las pasiones más inocentes con una páfida disimulación. Las juzgan honestas luego que las ven instruidas en el arte de callar y mentir. Se obstinan en que el temperamento, la edad ni el genio no han de tener influencia alguna en sus inclinaciones, o en que su voluntad ha de torcerse al capricho de quien las gobierna. Todo se las permite, menos la sinceridad. Con tal que no digan lo que sienten, con tal que finjan aborrecer lo que más desean, con tal que se presten a pronunciar, cuando se lo mandan, un sí perjuro, sacrílego, origen de tantos escándalos, ya están bien criadas, y se llama excelente educación la que inspira en ellas el temor, la astucia y el silencio de un esclavo". Francisca responde que "a eso es a lo que nos acostumbran en la escuela (escena 8ª, 3º acto).

Este alegato de don Diego contra la educación en la obediencia a la que se hallaban sometidas las mujeres me parece la clave para analizar el papel de la mujer en la obra y en la sociedad. De la mujer virtuosa se esperaba que obedeciese a quienes la custodiaban, aun si para ello debían renunciar a sus sentimientos. El “sí de las niñas” es lo que don Diego condena, siempre que vaya acompañado de hipocresía. No cuestiona que el matrimonio sea la única salida, pero sí que las mujeres obedezcan por temor y no puedan sincerarse. Cuestione o no el patriarcado, don Diego trata con afecto a Francisca y le pide sinceridad, sinceridad que se traduce en un discurso propio, aunque este se encamine siempre hacia el matrimonio.

Por ello, concuerdo con Rocha cuando afirma que:

Los temas del matrimonio y de la elección amorosa femenina son enfatizados en el teatro de principios de siglo y pueden ser presentados como una extensión del tema del viaje interiorizado hacia los sentimientos. En este período, ambos temas son polémicos, dado que las nuevas concepciones sobre el sujeto en las sociedades modernas pasan invariablemente por una reflexión sobre los modelos educacionales y sentimentales que ya se estaban gestando desde mediados del siglo XVIII, con los tratados de pedagogía moderna en boga en la época (Rocha Carvalho (a), La libertad de la mujer en el Teatro de Moratín: ¿*El sí de las niñas* es un no a la providencia?, (s.f.), p.116).

Pero yo añadiría que es precisamente en la posibilidad de que la mujer haga ese “viaje interior” donde radica el avance hacia la igualdad en esta obra. Ahora, aunque tiene que casarse, la mujer puede escoger con quién analizando sus sentimientos, aunque tenga que ser un hombre, en este caso don Diego, el que ejerza de guía en ese viaje. Pero hay que entender que:

Las jóvenes virtuosas como la Paquita de *El sí de las niñas* o la Isabel de *El viejo y la niña* (1790) proponen modelos de mujeres que ya no se conforman con los papeles sociales que les fueron tradicionalmente otorgados, aunque ellas mismas no sepan cómo hacer frente a una sociedad que les inculcó un rol sumiso (Rocha Carvalho (b), La libertad de la mujer en el Teatro de Moratín<sup>4</sup>: ¿*El sí de las niñas* es un no a la providencia?, (s.f.), p. 118).

---

<sup>4</sup> Aplicación didáctica ver anexo 4.



## 8. El siglo XIX

### 8.1. El Romanticismo: Espronceda y Bécquer

Entiendo que el tratamiento general de la mujer por parte de los autores románticos puede contemplarse en poemas como “A Jarifa en una orgía” o en algunas rimas de Bécquer. Por supuesto, cada autor da a sus figuras femeninas una visión propia, pero con estos dos poetas pueden abstraerse algunas ideas generales.

Espronceda presenta en “A Jarifa en una orgía” todo el desencanto vital romántico. Independientemente de que según los biógrafos del poeta Jarifa fuera una de sus amantes, ya el hecho de que se la sitúe en una orgía, como sugiere el título, supone que sea un personaje marginal en la época. En mi opinión, la palabra “orgía” es más un reclamo al lector deseoso de poemas transgresores que algo que se refleje en los versos, donde yo no aprecio bacanal alguna, pero lo cierto es que la voz poética se dirige a Jarifa en pleno estado de embriaguez. Así se aprecia en los primeros versos: “trae, Jarifa, trae tu mano / ven y pósala en mi frente / que en un mar de lava hirviente / mi cabeza siento arder”.

Las primeras notas de un trato desfavorable a la mujer se atisban en los versos que siguen a los citados: “ven y junta con mis labios / esos labios que me irritan / donde aún los besos palpitan / de tus amantes de ayer”. El poeta comienza a referirse a la mujer como a alguien irritante y relaciona esta irritación con los celos que le provoca el hecho de que Jarifa haya tenido otros amantes anteriores o simultáneos a él. Jarifa no debía de ser considerada prototipo de virtud.

El poema continúa con dos preguntas retóricas que piden una definición de la virtud y otra de la pureza. Y el propio poeta se responde: “mentida ilusión de niño / que halagó mi juventud”. Esta es una de las muchas metáforas que los románticos emplean para referirse a su desencanto vital. La única salida que el poeta encuentra para una existencia penosa es la muerte: “paz me traiga el ataúd”. Y una vez expresada su angustia, el poeta busca culpables para la misma. La mujer, que nunca toma la palabra, vuelve a recibir órdenes, como al principio, y el poema la interpela en estos términos: “Huye, mujer / te detesto / siento tu mano en la mía / y tu mano siento fría/ y tus besos hielos son”. Le pide que “huya”, en un arranque hiperbólico propio de las manifestaciones exaltadas

de los románticos, y asegura que la detesta. La considera una mujer fría, una persona de hielo.

A continuación, el lector halla los versos que justificarían esta repulsión: “¡Siempre igual! Necias mujeres /inventad otras caricias /otro mundo, otras delicias /o maldito sea el placer /Vuestros besos son mentira /mentira vuestra ternura: es fealdad vuestra hermosura / vuestro gozo es padecer”. Estos versos muestran la decepción propia del escritor romántico. Aspira a un ideal que no puede lograr y con una reacción misógina, culpa de sus decepciones a las mujeres, que a sus ojos no son capaces de proporcionarle esa relación, esas caricias, esos placeres ideales que él demanda: “yo quiero amor, quiero gloria / quiero un deleite divino / como en mi mente imagino / como en el mundo no hay”. El poeta se debate entre el deseo y la satisfacción. Dejando aflorar su “yo” individual y subjetivo, le demanda a la mujer amor y deleites propios de un dios. Así, la mujer queda inculpada de las insatisfacciones de la voz poética.

Los versos prosiguen ahondando en la idea anterior. El poeta se retrotrae a un pasado en el que se aventuró en busca de la pureza y de las virtudes ideales, pero en el presente, lo único que halla son “desierto y abrojos” que le llevan a frustrarse con las mujeres y con la realidad. El poema finaliza con unos versos de supuesto tono comprensivo que a mi juicio, no contribuyen sino a aumentar la misoginia del poema, ofreciendo una “generosa” comprensión a la mujer que representa a todas las mujeres culpables del sufrimiento y del hastío del poeta: “Ven, Jarifa / tú has sufrido como yo / tú nunca lloras; /más ¡ay triste! que no ignoras /cuán amarga es mi aflicción. / Una misma es nuestra pena, /en vano el llanto contienes... /Tú también, como yo tienes/ desgarrado el corazón”.

Jarifa no tiene en el poema personalidad ni carácter propios. No tiene tampoco voz. Más pareciera un personaje en el que el poeta descarga toda su frustración que una enamorada, que por otra parte, no tiene nada que decir, incluida en el sacrificio del dolor amoroso y vital del amante.

Conviene ahora centrarse en tres rimas de Bécquer que completan la visión de Espronceda.

La rima undécima se estructura en tres partes, coincidentes con la descripción de los tres tipos de mujeres. La primera se define a sí misma como “ardiente, morena y símbolo de la pasión”. Ofrece su “alma llena de goces”. Pero el poeta no busca a esa mujer apasionada, seductora y con rasgos de “mujer fatal”. La

segunda mujer que se presenta es el prototipo femenino petrarquista, rubia, pálida y virginal. Pero tampoco es ella a la que “llama” la voz poética. La tercera es “incorpórea, intangible, vano fantasma de niebla y luz” y dice: “no puedo amarte”. Y paradójicamente escucha: “oh, ven, ven tú”.

La mujer ideal, onírica e imposible es la que desea el poeta. Las dos primeras mujeres de la rima eran todo lo reales que podían ser aun siendo prototípicas (incluso arquetípicas), pero la tercera ni siquiera existe. Esto podría ofrecer la “romántica” impresión de que al poeta le atraen las emociones que aparejan lo imposible. También podría inferirse, si se leen los versos contrastándolos con la biografía de Bécquer, que el autor se refiere a todas las mujeres que hubo en su vida amorosa, no exenta de decepciones. Y aunque ambas hipótesis pueden ser ciertas, percibo que el poeta reformula aquella resistencia propia de las mujeres que fueron materia literaria de los trovadores provenzales. Debían ofrecer al amante dificultades y obstáculos, con lo que la relación permanecía en la inmaterialidad la mayor parte del tiempo.

La rima XXXIV resulta interesante, porque ofrece una idealización un tanto misógina de la amada. El poema comienza aludiendo a su belleza sublime, que tiene efectos prodigiosos en la naturaleza circundante, pero los versos significativos son estos: “¿Qué es estúpida? ¡Bah! Mientras callando /guarde oscuro el enigma, /siempre valdrá lo que yo creo que calla/ más que lo que cualquiera otra me diga”. En estos versos, se presupone la posibilidad de que la mujer sea estúpida. Pero como sería una ingenuidad concluir que el poeta se ha ocupado de idealizar y proyectar sus deseos hacia una mujer de tales características, hay que atender al hecho de que lo que la hace deseable no es lo que dice, sino lo que calla. Fray Luis decía que las mujeres debían cerrar la boca dada su ignorancia y Bécquer, más respetuoso, asegura que lo que deben hacer es callar para aparecer ante él más enigmáticas, más inaccesibles. En cualquiera de los dos casos, el silencio es lo que se reserva a la mujer. Puede que en el contexto de una declaración amorosa los versos atraigan, pero desde luego aportan material para un análisis desde la perspectiva de género.

Es de sobra conocido el poema LIII, en el que el poeta asegura que aquellas golondrinas que aprendieron los nombres de los amantes “esas, no volverán”. Aludiendo a los tiempos en los que la relación amorosa recreada aún se daba, la voz poética realiza un listado de objetos hermosos como las “tupidas



madreselvas” o las “gotas de rocío” que la amada podrá recuperar, junto con otra posible relación amorosa. Pero entonces, el poeta da un giro repentino y escribe: “pero mudo y absorto y de rodillas / como se adora a Dios ante su altar / como yo te he querido, desengáñate, / ¡así no te querrán!”. He aquí unos versos en mi opinión falsamente amorosos. La mujer cuyo endurecido y cruel corazón “tal vez despertará” para que “resuene el amor en sus oídos” ha abandonado al poeta y este le asegura que al renunciar a un adorador tan entregado como él, ha cometido un error grave que la condenará a vivir amores infinitamente menos auténticos. Ya no es merecedora de ellos, eso es lo que traslucen los versos.

En todo caso, el papel de la mujer en Bécquer es el de la imagen de la amada fiel e ideal a la que el hombre rinde pleitesía, pleitesía que se transforma en rencor y culpabilización cuando esta le abandona. En ningún momento se atiende a los motivos que llevaron al alejamiento, porque el poeta solo condensa en sus versos la decepción y el resentimiento hacia la mujer que esto le provoca. Es la idealización, como le sucedía a Espronceda, y no la mujer, la que probablemente le desencanta.

Puede concluirse con Sebold que “el amor auténtico, compartido, generoso, abnegado, es imposible en un ser tan egoísta como el romántico” (Sebold, 2011, p. 8). El papel de la mujer en los poemas analizados viene dado por las funciones que tiene la metáfora del amor para los autores. Como observa Sebold (2011) el amor podía mostrar las esperanzas de mundos inocentes e ideales del héroe que una vez las perdía, incluía a su amante en su “fastidio universal” como hace Espronceda al considerar que Jarifa sufre igual que él. Yo añadiría que también ocasiona que sean las culpables de todo lo bueno que el mundo no ofrecía a unos hombres que se presentaban en cierto modo como seres superiores.

## **8.2. *Los pazos de Ulloa*, de Emilia Pardo Bazán**

En *Los pazos de Ulloa*, Pardo Bazán, una de las autoras más importantes de la literatura española, muestra especial interés por el trato social y legal que la mujer recibía. Lo hace, además, sirviéndose de un sacerdote.

La novela comienza con la llegada del capellán don Julián a la finca del Marqués de Ulloa, el hombre que a la postre representará la sociedad patriarcal en toda la crueldad y crudeza que podía adquirir.

Desde el principio, se percibe una clara contraposición entre el sacerdote y el Marqués, que influirá también en el esquema binario que divide a los personajes femeninos. El Marqués representa la masculinidad tal y como se entendía, en toda su pureza. Es brusco, un hombre de campo poco preocupado por aspectos como la higiene, la educación de los niños pequeños o los buenos modales. No duda en imponerle su autoridad a Sabel y maltratarla físicamente, como se observa en la cruda escena del capítulo séptimo, en la que recibe una paliza por haber bailado “más de la cuenta” en una fiesta. Don Julián, al contrario, es un hombre refinado, preocupado por su higiene personal y atento con los niños pequeños como Perucho. El resto de los hombres de la obra, como Primitivo, cuyo nombre describe su modo de comportarse, le menosprecian por sus rasgos afeminados y en el capítulo XVII le llaman “mujercita” sin ambajes. Sirva también de ejemplo la escena que se desarrolla cuando el capellán llega a los pazos y observa anonadado y preocupado cómo el Marqués y Primitivo emborrachan al pequeño Perucho. Ante sus objeciones, el párroco de la aldea responde: “el vino alegra el corazón. El que no bebe, no es hombre” (Pardo Bazán, *Los pazos de Ulloa*, 1886, cap. II).

En cuanto a los personajes femeninos, Sabel es la primera mujer que aparece. Es la hija de Primitivo y la madre del Perucho, hijo bastardo del Marqués. Don Julián la encuentra, desde un principio, “provocativa”, porque ella se dirige a él de manera directa y poco sutil, entrando a su dormitorio sin llamar a la puerta para llevarle los enseres de limpieza. Sin embargo, no hay nada revolucionario en este personaje. Poco tiempo precisa Julián para percibir su sumisión. Cuando le reprocha que la noche anterior hubiera permitido que Primitivo diera vino a su hijo, ella replica: “Yo qué quiere que le haga. No me voy a reponer contra mi señor padre” (Pardo Bazán, *Los pazos de Ulloa*, 1886, cap. III). Después de recibir la paliza antedicha, trata de rebelarse contra el Marqués y le dice que se marcha y que no le preparará la comida, pero ante la imponente presencia de Primitivo, un padre al que se le debe obediencia, se resigna. Pero representa el modelo de madre fuerte y capaz de traer hijos varones, como Perucho, aunque estos no sean legítimos.

El capítulo IX presenta especial interés, porque en él aprecio la clave para comprender el trato que el Marqués le dispensará a Nucha, la otra mujer protagonista de la historia, que se opone a Sabel en el sentido de que no se

comporta de manera provocativa con los hombres y es en extremo religiosa, pero no en el de la pasividad frente al hombre. Pedro Moscoso, en dicho capítulo, se plantea a cuál de sus tres primas “arrojar el pañuelo”, a cuál cazar.

Una le parece demasiado romántica para alguien tan brusco y rural como él, otra demasiado masculina, Nucha se le antoja fea y demasiado pudorosa, pero el narrador afirma que “Lo que más cautivaba a su primo, en Rita, no era tanto la belleza del rostro como la cumplida proporción del tronco y miembros, la amplitud y redondez de la cadera, el desarrollo del seno, todo cuanto en las valientes y armónicas curvas de su briosa persona prometía la madre fecunda y la nodriza inexhausta. ¡Soberbio vaso en verdad para encerrar un Moscoso legítimo, magnífico patrón donde injertar el heredero, el continuador del nombre!

El Marqués presentía en tan arrogante hembra, no el placer de los sentidos, sino la numerosa y masculina prole que debía rendir; bien como el agricultor que ante un terreno fértil no se prenda de las florecillas que lo esmaltan, pero calcula aproximadamente la cosecha que podrá rendir al terminarse el estío (Pardo Bazán, *Los pazos de Ulloa*, 1886: cap. IX).

Así, el único objetivo del Marqués es desposar a una de sus primas al objeto de perpetuar su linaje, con lo que la mujer solo es un medio para fines reproductivos, un objeto, un continente que ha de albergar a un niño varón. A esto debía de referirse Beauvoir cuando hablaba de la maternidad desde la perspectiva de que suponía una pesada carga que ha impedido la emancipación femenina.

El capítulo XV retoma el asunto de la maternidad y los deseos de descendencia masculina. El Marqués le cuenta al capellán el embarazo de Nucha y el futuro heredero que ha de darle. El capellán pregunta si no estaría contento también con una hija y el Marqués de Ulloa responde: “¡imposible! [...] Ni de guasa me lo anuncie usted, don Julián... Ni de guasa. Tiene que ser un chiquillo, porque si no le retuerzo el pescuezo a lo que venga. [...] Soy capaz de romperle una costilla si me desobedece. [...]. En mi familia siempre hubo sucesión masculina: Moscosos crían Moscosos, es ya proverbial” (Pardo Bazán, *Los pazos de Ulloa*, 1886, cap. XV). Aquí se reafirma la baja consideración en la que Pedro Moscoso tiene a la mujer y el hecho de que el respeto a su esposa se mide en su capacidad procreadora, que solo sería estimable si lo que engendra es un hombre. El Marqués recupera la visión que se ha tenido en muchos lugares

de que el nacimiento de una niña suponía una maldición para la familia, porque no podía ser la administradora de sus bienes y porque ella, al pertenecer a su padre y después a su marido, no puede perpetuar el linaje. Sus posesiones pasarían a manos del nuevo esposo. En el capítulo XVII, Nucha da a luz a una niña, don Julián se desmaya impresionado por el temor de lo que podría suceder, y el médico, confirmando lo que he comentado sobre el estigma que podía suponer ser mujer, humilla burlón al Marqués. En el capítulo XVIII, don Julián lamenta que no ha logrado instituir el sacro modelo del matrimonio cristiano, porque el Marqués continúa llevando la misma vida pecaminosa que antes, favoreciendo a Sabel, madre que le ha dado un heredero, en menosprecio de Nucha.

El capítulo XXVIII me parece imprescindible para comprender las preocupaciones de la autora por la situación legal de la mujer maltratada por su marido. El lector, llegado a este punto de la narración, ya ha vislumbrado que Nucha es despreciada por su marido porque no ha sido capaz de darle un heredero y porque su debilidad física se contrapone a la fortaleza de Sabel, que sí le ha dado un hijo varón. Pero es en el capítulo XXVIII en el que Nucha verbaliza su situación de maltrato, porque el Marqués la ha agredido físicamente al descubrir que no podía disponer del dinero del padre de su mujer. Nucha, sin recursos y despreciada, teme por la vida de su hija, que aunque legítima, no puede competir contra Perucho, que aunque bastardo, es un varón que no estorba a los fines de perpetuación del linaje del Marqués. La mujer no se valora como sujeto individual, en el sentido de que estaría dispuesta a soportar su sufrimiento de no ser por el peligro que corre su hija, pero audaz cuando le pide a Julián que la ayude a escapar de los pazos. La autora plantea el debate, muy adelantado a su tiempo, de si un sacerdote debe ayudar a escapar de su marido, de su “legítimo dueño”, a una mujer casada por la Iglesia. La novela ofrece una solución muy progresista, que consiste en que Julián se muestra dispuesto a colaborar, entendiendo que es más legítima la protección de la vida de una mujer que la permanencia del vínculo matrimonial. Claro que el Marqués lo descubre, acusa a Julián de mantener relaciones ilícitas con su mujer y el sacerdote, que abandona su habitual timidez para insultarle y llamarle pecador, se marcha de los pazos.

Así, puede concluirse <sup>5</sup>que la pasividad femenina se hace patente en toda la obra. Sabel representa a ojos de Julián a la mujer pecadora y Nucha a la mujer honrada, pero en los dos casos, las mujeres apenas tienen discurso propio y viven sometidas. Pero “En este mundo hostil y malvado, si existe alguien que pueda ayudar a una mujer, ese es un sacerdote afeminado o un niño, o sea, individuos en este caso, que se hallan distantes de ese mundo o de mentalidad patriarcal” (Karanovic, V. & Beljic, I. La pasividad femenina y el intento de lucha contra el tradicionalismo en *Los pazos de Ulloa*, de Emilia Pardo Bazán, 2013: 181). Así, el tema esencial de la novela sería “la oposición masculino / femenino, y más precisamente, en la asfixia o derrota de la mujer llevada a cabo dentro del seno de la sociedad patriarcal” (Karanovic, V. & Beljic, I. La pasividad femenina y el intento de lucha contra el tradicionalismo en *Los pazos de Ulloa*, de Emilia Pardo Bazán, 2013: 180).

---

<sup>5</sup> Aplicación didáctica ver anexo 5.

## 9. CONCLUSIONES

A la luz del análisis realizado, puede concluirse que la ideología patriarcal, que trajo consigo la subordinación femenina, imperó desde la Edad Media hasta el siglo XIX.

La sociedad medieval era teocéntrica y estamental. En consonancia con el teocentrismo, se halla el inmovilismo que regía la sociedad y que marcaba una sólida estructura de poderes y sumisiones. Se entendía que Dios había ordenado el mundo dividiendo la sociedad en estamentos. Cada cual nacía en uno, en el de los nobles o en el de los vasallos, y en él debía permanecer. Salvo contadas excepciones, cualquier intento de subvertir este orden social, representante terreno de lo divino, suponía un acto de rebeldía contra Dios. En este contexto, la mujer quedaba sometida al varón y en ningún caso se vislumbraba la posibilidad de que la situación mutase a otra más favorable. A este respecto, puede concordarse con la afirmación de que:

En la vida familiar la mujer dependía siempre de un hombre. En este entorno la mujer no tenía prácticamente responsabilidades jurídicas y gozaba de más bien pocos derechos. Era considerada un elemento esencial de trato, fundamentalmente en el contrato matrimonial; es decir, la mujer constituía un medio, el mejor, para el afianzamiento y el ensanchamiento de las familias (Blanco, 2009, p.42).

Así,

La ideología dominante en el Medievo mira constantemente hacia atrás, aunque la fuerza de la realidad histórica empuje a la sociedad hacia adelante, hacia la transformación. En rigor, esta forma de pensamiento no perdió vigor hasta que el ideal del progreso la suplantó en el siglo XVIII (Pedraza y Rodríguez, 1981, pp. 23-24).

Esto implica que ni el hombre ni la mujer se plantearan cambiar su situación dentro de una sociedad con estructuras tan arraigadas.

La religiosidad profunda del medievo, que como observaron Pedraza y Rodríguez, fundía lo sagrado y lo profano, suponía una serie de comportamientos rutinarios e inmutables, aunque no se comprendiesen bien. Por ello, “ante el pecado se siente, al mismo tiempo, horror y atracción” (Pedraza y Rodríguez. 1981, p. 21).

Las relaciones entre el hombre y la mujer se consideraban pecaminosas si

implicaban cualquier contacto sexual que no comportase fines reproductivos, pero a la vez incluso el Arcipreste de Hita propone el disfrute y el goce de lo carnal. Las censuras, el temor a la sexualidad femenina o los tabúes que acompañaban al desvirgamiento de la mujer se combinaban con el gusto por los placeres mundanos y pecaminosos a ojos del cristianismo. Una mujer había de permanecer casta hasta el matrimonio, donde la sexualidad servía solo para procrear, pero el hombre podía “disponer”, como indican *Las siete partidas* de Alfonso X, de barraganas siempre que no estuviese casado y a pesar de que ello supusiera un estigma social para la mujer, ya que las únicas opciones honrosas para ella eran el matrimonio, la vida conventual o el oficio de criada.

El Renacimiento (siglo XVI) supuso el inicio de la Edad Moderna, con el paso del teocentrismo al antropocentrismo (Rodríguez Cacho, 2009). Pero esta conclusión resulta, a mi entender, demasiado simplista. Es verdad que el hombre entiende que él es el centro de la creación y que puede disfrutar de ella. Sin embargo, encuentro precipitado considerar que Dios quedaba del todo relegado. Se le seguía temiendo y para las mujeres, los valores sociales, muy influidos por lo religioso, no supusieron una situación más igualitaria. De hecho, Sánchez Llama (1990) recuerda que incluso los erasmistas más modernos recomendaban paciencia y prudencia a las mujeres, en el caso de que los maridos no se comportasen con ellas con el respeto que merecían. Esto ya supone, de todos modos, un avance, en tanto que se le reconoce dignidad como ser humano. En todo caso, el patriarcado sigue dominando.

En el Barroco (siglo XVII), Felipe II participó con entusiasmo en la Contrarreforma, lo que llevó a una influencia mayor, si es que había dejado de haberla, de los valores religiosos y sociales que se han perfilado hasta aquí. Conviene resaltar que la renovada exaltación por el catolicismo venía motivada por las determinaciones del Concilio de Trento, que volvió a consagrar el matrimonio y la vida en el convento como únicas opciones respetables para la mujer. “Los Siglos de Oro tenían una visión “deformante y deformadora” de la mujer. (Sánchez Llama, 1990a, pág. 941). Y “casi todos los intelectuales de la época la consideraron como un ser extraño, imprevisible y peligroso al que convenía controlar” (Sánchez Llama, 1990b, pág. 941). He aquí la alteridad de la que hablaba Beauvoir. Sin embargo, las obras del Barroco analizadas muestran que a pesar de la censura eclesial, autores como Cervantes

esbozaban modelos femeninos más progresistas, aunque la visión social que se tiene de ellos en las obras fuera negativa, debido a esa visión deformada de la que hablaba.

En el siglo XVIII se asiste a un importante cambio en las mentalidades. Como observaron Pedraza y Rodríguez (1981) el siglo XVIII fue innovador y reformista. El racionalismo y el liberalismo, de la mano de Newton, Hume, Adam Smith o Locke, trajo consigo el desmantelamiento de las instituciones sociales del Antiguo Régimen y se sustituyó la nobleza estamental por una burguesía que ejerciendo su libertad, económica en este caso, podía ascender en la sociedad gracias a su esfuerzo. El clero y todas las instituciones religiosas que dirigía perdieron importancia en Europa. El racionalismo propone abstraer leyes demostrables que ordenen un mundo en esencia múltiple. Esto se traduce en el abandono de la religiosidad oscurantista medieval, que creía en lo sobrenatural, en favor de un “arquitecto divino y universal”, que se mostraría en la realidad prescindiendo de milagros y que parafraseando a Voltaire, da a cada hombre las leyes que rigen su interior. Al descrédito de lo que tradicionalmente se entendía por religión hay que sumar el materialismo de filósofos como Holbach, que defendían que el universo se regía por leyes mecánicas, repetidas y proclives a la generalización.

A propósito del tratamiento de los temas religiosos, siempre muy influyentes a la hora de abordar el papel de la mujer en tiempos pasados, Pedraza y Rodríguez (1981) plantean la cuestión de si en España puede hablarse o no de un siglo ilustrado, iluminado por las luces de la razón. La respuesta sería que nuestra Ilustración fue tardía y más leve que en Europa, aunque también meritoria, porque figuras como Carlos III y nuestros pensadores ilustrados contribuyeron a las reformas sociales e ideológicas que fueron produciéndose. En lo que interesa a este trabajo:

los ilustrados españoles no son, ni con mucho, espíritus revolucionarios ni radicales. La inmensa mayoría es respetuosa con la monarquía, no busca cambios bruscos ni violentos y sólo lucha para introducir en España aquellas novedades que no están reñidas con la moral y las creencias tradicionales, y suponen un paso hacia la felicidad pública (Pedraza y Rodríguez, *Manual de literatura española*. Vol. V, «El siglo XVIII», 1981, pág. 22).



Se observará, por tanto, que los escritores proponían reformas leves y no rompieron el discurso imperante, pero sí introdujeron una nueva visión de la educación social que contribuirían al avance hacia la igualdad de género.

En el siglo XIX, se dan dos movimientos literarios esenciales y diferenciados: el Romanticismo y el Realismo.

Pedraza y Rodríguez (1982) afirmaron que uno de los rasgos más marcados del Romanticismo es el hastío vital de sus autores. Esto ayuda a comprender la conclusión de que esa angustia los lleva a retroceder en sus obras a épocas como el medievo y a idealizaciones de la mujer, como se ha visto en el apartado dedicado a la poesía romántica. En este sentido, el papel de la mujer sigue hallándose subordinado al del hombre, porque la idealización, lejos de suponer su preeminencia, implica ahora su culpabilización de parte de la frustración que sienten los poetas, que no parecen hallar, al menos no del todo, el ideal de amor y de belleza que exigían a las mujeres.

El Realismo fue un movimiento mucho más apegado a la realidad, que pretendía reflejar el entorno tal cual era, sin retrocesos de ningún tipo. Pedraza y Rodríguez (1982) realizan la interesante observación de que la burguesía, ya lo suficientemente poderosa, se alía ahora con la nobleza y el clero. Esto y la novela de Pardo Bazán que he analizado me ayudan a concluir dos cosas: que en una sociedad que ha sustituido unos estamentos por otros el patriarcado impera todavía y que los autores lo reflejan en toda su crudeza.

Con todo, la conclusión general es que la mujer siempre es la otra, como decía al principio de este trabajo, y como la sociedad no ha entendido hasta hace relativamente poco qué es lo que diferenciaba a hombres y a mujeres, se ha empeñado en controlar al género desconocido por mediación masculina.

No hay que olvidar tampoco que estas reflexiones pretendían que los profesores de Secundaria y Bachillerato pudieran contribuir a la igualdad de género por medio de las obras literarias. Por eso, a la vista de los resultados de este trabajo, advierto que la educación en valores relacionada con la igualdad de género debe partir, siempre que se haga desde la literatura, del contravalor de la desigualdad para inferir de él la necesidad del cambio. Los alumnos no verán en las obras el ejemplo a seguir, pero analizándolas podrán deducir que es necesario subvertir esos ejemplos contraproducentes.

## 10. BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Torres, V. & Bolaños Becerra, A. (Universidad de las Palmas de Gran Canaria, (2012-2013)). Prototipos femeninos en el primer *Quijote*: Dorotea y la novela bizantina. *Philologica Canariensis. Revista de Filología de la Universidad de las Palmas de Gran Canaria*, núm. 18-19, (2012-2013). ISSN Electrónico: 2386-8635. DOI: en trámite. Págs. 11-28.
- Bados Ciria, C., Noguera Guirao, D. & Sotomayor Sáez, M<sup>a</sup>. V. (2007). *La imagen de la mujer en los textos literarios*. Ediciones Akal, Madrid. ISBN: 978-84-460-2390-6.
- Basarte, A. (compila.) & Dumas, M. (ed.), (Buenos Aires, 2012), *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media*, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (Argentina). ISBN: 978-987-1785-57-5. Recuperado de: [publicaciones.filo.uba.ar/nueve-ensayos-sobre-el-amor-y-la-cortesia-en-la-edad-media](http://publicaciones.filo.uba.ar/nueve-ensayos-sobre-el-amor-y-la-cortesia-en-la-edad-media) (**Acceso:** 10 / 06 / 2018).
- Bécquer, G.A. (Alicante, 2005). *Rimas y Leyendas* / Gustavo Adolfo Bécquer. Edición digital basada en la 4ª ed. de Madrid, Espasa-Calpe, 1941, (Colección Austral: 3). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. CDU: 821.134.2-1"18" y 821.134.2-34"18". Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/rimas-y-leyendas--0/html/> (**Acceso:** 19 / 06 / 2018).
- Blanco Valdés, C.F. (Universidad de Córdoba, 2009). La mujer en la literatura de la Edad Media: ¿un reflejo de una sociedad misógina? Recuperado de: <https://helvia.uco.es/handle/10396/5979> (**Acceso:** 19 / 06 / 2018).
- De Beauvoir, S. (1949). *El segundo sexo*. Ediciones Cátedra, (Colección Feminismos), Deusa Morant, I. (dir, & coord.), 1ª edición española, Madrid, 2005. ISBN: 84-376-2233-6.
- De Cervantes, M. (1998). *Don Quijote de la Mancha*, ed. Instituto Cervantes. Rico, F., (dir.). Vol. 50, Barcelona, España. Instituto Cervantes-Crítica. Citado por Zerroui, S. (Trabajo de Fin de Grado, Universidad de La Rioja, (2017)), en *El Quijote como obra burlesca*, Bravo Vega, J.T. (tutor), Logroño. Págs. 01-32.
- De la Cruz, J. I. (1682). *Poemas de la única poetisa americana, musa décima*, sor Juana Inés de la Cruz. Religiosa profesa en el Monasterio de San Gerónimo de la Imperial Ciudad de México. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poemas-de-la-unica-poetisa-musa-decima-soror-juana-ines-de-la-cruz-que-en-varios-metros-idiomas-y-estilos-fertiliza-varios-assumptos-con-elegantes-sutiles-claros-ingeniosos-utiles-versos-para-ensenanza-recreo-y-admiracion--0/html/fae1f2a5-38f3-4a78-bbc4-a303009b6a19\\_6.htm](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poemas-de-la-unica-poetisa-musa-decima-soror-juana-ines-de-la-cruz-que-en-varios-metros-idiomas-y-estilos-fertiliza-varios-assumptos-con-elegantes-sutiles-claros-ingeniosos-utiles-versos-para-ensenanza-recreo-y-admiracion--0/html/fae1f2a5-38f3-4a78-bbc4-a303009b6a19_6.htm) (**Acceso:** 19 / 06 / 2018).

- De Espronceda, J. (Alicante, 2000). *Poesías* / José de Espronceda. Edición digital a partir de la edición de Madrid, Imprenta en Yenes, 1840. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. CDU: 821.134.2-1"18". Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poesias-12/html/> (**Acceso:** 19 / 06 / 2018).
- De Rojas, F. (Madrid, 1913), *La Celestina*, Cejador y Frasca, J. (eds.), Ediciones «La Lectura», col. Clásicos Castellanos. Recuperado de: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-celestina--1/html/fedc933a-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_113.html#l\\_1\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-celestina--1/html/fedc933a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_113.html#l_1_) (**Acceso:** 10 / 06 / 2018).
- Deyermond, A. D., Las sociedades femeninas en la *Celestina* en *Revista Medievalia*, núm. 40, 2008, (Ejemplar dedicado a: Estudios de Alan Deyermond sobre la "*Celestina*". "In memoriam"), págs. 60-73. Recuperado de: <https://revistas-filologicas.unam.mx/medievalia/index.php/mv/article/view/235> (**Acceso:** 06 / 06 / 2018).
- Deyermond, A.D., Hacia una lectura feminista de la "*Celestina*" en *Revista Medievalia*, núm. 40, 2008, (Ejemplar dedicado a: Estudios de Alan Deyermond sobre la "*Celestina*". "In memoriam"), págs. 74-85. Recuperado de: <https://revistas-filologicas.unam.mx/medievalia/index.php/mv/article/view/236> (**Acceso:** 06 / 06 / 2018).
- Dirección Provincial MEC, Unidad de Programas Educativos, Región de Murcia. (s.f.). *Educación en valores: temas transversales*.
- Feijoo, B.J. (1999). *Teatro Crítico Universal* / Benito Jerónimo Feijoo. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición digital a partir de la de *Teatro Crítico Universal*, Madrid, 1726. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teatro-critico-universal--0/html/> (**Acceso:** 19 / 06 / 2018).
- Fernández de Moratín, L. (2000). *El sí de las niñas* / Leandro Fernández de Moratín. Ríos Carratalá, J.A. (ed. digital). Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. CDU: 821.134.2-2"17". Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-si-de-las-ninas--0/html/> (**Acceso:** 19 / 06 / 2018).
- Garriga Espino, A. (Universidad Autónoma de Madrid, 2012), "Defensa de las mujeres": El conformismo obligado de Feijoo en la España del siglo XVIII, *TONOS, Revista Filológica de Estudios Electrónicos*, núm. XXII, enero 2012. ISSN Electrónico: 1577- 6921. Recuperado de: [https://www.um.es/tonosdigital/znum22/secciones/tritonos-2-garriga\\_defensa\\_de\\_mujeres.htm](https://www.um.es/tonosdigital/znum22/secciones/tritonos-2-garriga_defensa_de_mujeres.htm) (**Acceso:** 19 / 06 / 2018).
- Karanovic, V. & Beljic, I. (Universidad de Belgrado, 2013). La pasividad femenina y el intento de lucha contra el tradicionalismo en *Los pazos de Ulloa*, de Emilia Pardo Bazán). *Colindancias* (2013) 4: 173-181. PP. 173-181. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5249341> (**Acceso:** 19 / 06 / 2018).
- Lacarra Lanz, E. (Valencia, 1999), La parodia de la ficción sentimental en la *Celestina* en *Revista Celestinesca-Parnaseo*, vol.13, núm. 1, págs. 11-30. Obtenido de:

[https://dialnet.unirioja.es/buscar/documentos?query=Dismax.DOCUMENTAL\\_TODO=la+parodia+de+la+ficcion+sentimental+en+la+celestina](https://dialnet.unirioja.es/buscar/documentos?query=Dismax.DOCUMENTAL_TODO=la+parodia+de+la+ficcion+sentimental+en+la+celestina) (**Acceso:** 10 / 06 / 2018).

- López de Mendoza, I. (Marqués de Santillana), (2002), *Obras completas*, Gómez Moreno, A. Maxim P. & Kerkhof, A.M. (eds.), Madrid, Fundación José Antonio de Castro, Santillana. Obtenido de: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/serranillas-0/html/001ff002-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/serranillas-0/html/001ff002-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html) (**Acceso:** 31 /05/ 2018).
- Millet, K. (1969-1970). *Política sexual*. Ediciones Cátedra, (Colección Feminismos), Deusa Morant, I. (dir, & coord.). Madrid, 1995. ISBN: 84-376-1399-X (Rústica).
- Morcillo Bermúdez, I. (1999), La Canción de Serrana y el Marqués de Santillana en *Actas I Congreso Sierra Mágina-Marqués de Santillana*, López Cordero, J.A. & Latorre Cano, M<sup>a</sup>. L. (eds.), UNED, Centro Asociado de la Provincia de Jaén «Andrés de Vandelvira», págs. 177-185. ISBN: 84-95155-13-3
- Pardo Bazán, E. (ed. original de 1886). *Los pazos de Ulloa* / Emilia Pardo Bazán; revisada por Ana María Freire. Edición digital basada en la de Barcelona, Daniel Cortezo y Cía., 1886. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. CDU: 821.134.2-31"18". Recuperado de:<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-pazos-de-ulloa-0/html/> (**Acceso:** 19 / 06 / 2018).
- Paz, O. (1982). *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. Editorial Seix Barral – Biblioteca Breve. Barcelona, 1982. Sexta edición para México de Grupo Editorial Planeta Mexicana, México, D.F., agosto 1993, 690 págs. ISBN: 968-6005-41-2. Recuperado de: <https://libroschorcha.files.wordpress.com/.../sor-juana-ines-de-la-cruz-o-las-trampas-d...> (**Acceso:** 19 / 06 / 2018)
- Pedraza Jiménez, F. B. & Rodríguez Cáceres, M. (1981, 3<sup>a</sup> edición), *Manual de historia de literatura española*. Vol. I «Edad Media». Cénlit Ediciones, Tafalla (Navarra). ISBN (Tomo I): 84-85511-15-8.
- Pedraza Jiménez, F.B. & Rodríguez Cáceres, M. (1983). *Manual de Literatura española*. Vol. V «Siglo XVIII». Cénlit Ediciones, Tafalla (Navarra). ISBN (Tomo V): 84-85511-07-7.
- Pedraza Jiménez, F.B. & Rodríguez Cáceres, M. (1982). *Manual de literatura española*. Vol. VI «Época romántica». Cénlit Ediciones, Tafalla (Navarra). ISBN (Tomo VI): 84-85511-08-5.
- Pedraza Jiménez, F.B. & Rodríguez Cáceres, M. (1983). *Manual de Literatura española*. Vol. VII «Época del Realismo». Cénlit Ediciones, Tafalla (Navarra). ISBN (Tomo VII): 84-85511-09-3.
- Rocha Carvalho, E. (s.f.). La libertad de la mujer en el teatro de Moratín: ¿*El sí de las niñas* es un no a la providencia?

Recuperado de:

[https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/publicaciones.../16\\_rocha.pdf](https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/publicaciones.../16_rocha.pdf)

(**Acceso:** 19 / 06 / 2018).

Sánchez Llama, I. (AISO. Actas II (1990). La lente deformante: la visión de la mujer en la literatura de los Siglos de Oro. Centro Virtual Miguel de Cervantes. Págs. 941-947. Recuperado de: [https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/02/aiso\\_2\\_2\\_051.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/02/aiso_2_2_051.pdf) (**Acceso:** 19 / 06 / 2018).

Sánchez Ramos, V., (2010). La religiosidad femenina: Breves apuntes del devocionario popular. Una perspectiva de género. *Revista Hespérides, Mujeres en la Historia*, Almería, núm.12, abril 2010. Págs. 32-34.

Recuperado de: [https://drive.google.com/file/d/0B6n-](https://drive.google.com/file/d/0B6n-xubbV7A5NFRONDE1a21vTEU/view)

[xubbV7A5NFRONDE1a21vTEU/view](https://drive.google.com/file/d/0B6n-xubbV7A5NFRONDE1a21vTEU/view) (**Acceso:**19 / 06 / 2018).

Sebold, R.P. (Académico Correspondiente de la R.A.E., 2011). La cosmovisión romántica: siete síntomas y cinco metáforas. *Castilla. Estudios de Literatura*, 2 (2011): 311-323. ISSN 1989-7383.

Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3738745.pdf>

(**Acceso:** 19 / 06 / 2018).

Segura Graiño, C. (2001). *Feminismo y misoginia en la literatura española: fuentes literarias para la historia de las mujeres* / Cristina Segura Graiño (coord.). Editorial Narcea, Madrid. ISBN: 84-277-1368-1.

# ANEXOS

## ANEXO 1

En este anexo, esbozo una propuesta didáctica que aborda el papel de la mujer en la literatura de la Edad Media.

Esta posible aplicación didáctica, que puede servir tanto al estudio de “Las Serranillas” de Santillana como al de *La Celestina* de Fernando de Rojas, podría dirigirse a los cursos de 3º de Secundaria o 1º de Bachillerato. Tanto el decreto 19/2015 de 12 de junio como el decreto 21/2015 de 26 de junio, por los que se establecen los currículos de Secundaria y Bachillerato en La Rioja, ofrecen libertad al docente para abordar las obras que él considere oportunas dentro de los periodos del currículum, pues no detallan autores ni obras concretas para ninguno de estos dos cursos, salvo que en ambos ha de abordarse la literatura desde la Edad Media hasta el siglo XIX.

Los objetivos que los estudiantes deberían alcanzar con la propuesta son los siguientes:

- leer los textos de manera crítica, de acuerdo con los parámetros de análisis proporcionados por el profesor al exponer las bases del pensamiento feminista
- analizar las actitudes que toman los personajes masculinos y femeninos en las obras comentadas
- elaborar una presentación en formato digital en la que expliquen a sus compañeros por qué las obras analizadas ofrecen un trato desigual a la mujer.

Los alumnos, agrupados como el docente estime oportuno según el número de estudiantes y sus necesidades, tendrán que escoger un personaje masculino o femenino de la obra que se haya decidido trabajar y reflexionar entre todos. En el grupo, los alumnos tendrán que decidir si el personaje toma una actitud propia del conservadurismo patriarcal o si por el contrario, se advierten en él ciertos tintes progresistas en cuanto a la igualdad de género. Por último, deberán ofrecer una valoración personal y conjunta sobre el tema.

Todas sus conclusiones tendrán que reflejarse en una presentación en formato digital, que podrán escoger los alumnos, y los miembros del grupo deberán explicárselas a sus compañeros, para lo que dispondrán de cinco minutos, por ejemplo. Se pretende, por supuesto, que todos lean la obra elegida (“Las Serranillas” o *La Celestina*) y que sepan analizar a un personaje determinado partiendo de sus intervenciones o de su falta de ellas. Para ello, tendrán que contar con las explicaciones del profesor acerca del patriarcado y

del feminismo o con la información que ellos busquen al respecto, dependiendo del curso en el que se haga efectiva la propuesta. Si se pone en práctica en Secundaria, es posible que los alumnos necesiten mayor orientación para iniciar el análisis, pero en ningún caso deberían recibir la conclusión previa de que a la mujer se le ofrece un trato desigual, porque la finalidad de la propuesta es que sean ellos los que lleguen a esa idea por sí mismos.

Finalmente considero importante destacar que esta aplicación didáctica permite trabajar tres de los cuatro bloques de contenidos de la materia de Lengua castellana y Literatura y cinco de las competencias clave que indica la legislación al respecto.

En cuanto a los bloques, se trabajan el bloque I (comunicación oral), el bloque II (comunicación escrita) y el bloque IV (educación literaria). Los alumnos deberán expresar sus ideas con claridad para que sus compañeros las comprendan, escribir con corrección las ideas que aparezcan en su presentación y como toda la propuesta lleva inherente la literatura, el cuarto bloque de contenidos cobra protagonismo.

Por otra parte, las competencias que se pondrán en práctica son las siguientes:

- comunicación lingüística, inevitable en la materia de Lengua castellana y Literatura

- competencia digital, con la elaboración de la presentación para su exposición oral

- la competencia de aprender a aprender, mediante la reflexión crítica y autónoma sobre un texto

- las competencias sociales y cívicas, pues tienen que trabajar en grupo y respetar las opiniones de sus compañeros

- conciencia y expresiones culturales, porque tendrán que apreciar las similitudes y diferencias entre el discurso que traslucen los textos procedentes de una cultura propia del medievo con respecto al presente.

En conclusión, esta propuesta tiene la clara intención de contribuir a la educación en valores del alumnado (lo que constituye un tema transversal en el currículum) y a su mejora en las habilidades inherentes a la materia de la que trata este trabajo.





## ANEXO 2

En este anexo, expongo una posible aplicación en el aula de lo expuesto sobre el papel de la mujer en la literatura renacentista.

En este caso, la obra escogida es *Himeneas* de Bartolomé Torres Naharro. Puede observarse que Fray Luis de León es otro de los autores tratados y podría contemplarse la aplicación de la propuesta que explicaré también para *La perfecta casada*, pero en mi opinión, dada la extensión de las obras citadas, resultará más sencillo aplicarla en la de Torres Naharro.

Esta propuesta podría dirigirse, como sucedía en el apartado anterior, a alumnos de 3º de ESO o de 1º de Bachillerato, ya que en esta ocasión, los decretos autonómicos que presentan los currículos de ambas etapas tampoco especifican qué obras han de impartirse en el Renacimiento.

Los objetivos que ha de alcanzar el alumnado son:

- leer de manera reflexiva el texto objeto de la propuesta
- aplicar su reflexión sobre la desigualdad de género a la elaboración de unas viñetas de cómic.

La propuesta consiste en que los alumnos, por grupos, elaboren unas viñetas de cómic que cambien las situaciones de desigualdad de género más notorias que hallen en la obra. Han de seleccionar un cierto número de escenas y dibujar una serie de viñetas en las que Febea abandone su papel sumiso y acorde con una sociedad patriarcal y adopte una actitud que la iguale a los personajes masculinos de la obra.

Con esta tarea de “reescribir” la obra, se logra un punto de vista interdiscursivo, a fin de que la educación literaria no se centre solo en la lectura y el comentario de textos y además, se atiende a la interdisciplinariedad, puesto que los alumnos tendrán que aplicar habilidades y competencias propias de materias relacionadas con el dibujo. Además, considero que presta especial atención a la diversidad del alumnado, porque a la hora de formar los grupos, pueden tenerse en cuenta aquellas destrezas en las que cada estudiante destaca. Así, puede que unos tengan especial facilidad para la comprensión lectora y por tanto para la búsqueda de las escenas clave de la obra y otros destaquen por su talento dibujando.

Por otro lado, los alumnos trabajarán tres de los cuatro bloques de contenidos que establecen los decretos autonómicos para la materia de Lengua y Literatura

y cinco de las competencias clave necesarias en el desarrollo del currículum de cualquier asignatura.

En lo que se refiere a los bloques de contenidos, los estudiantes abordarán el bloque II (comunicación escrita), el bloque III (conocimiento de la lengua) y el bloque IV (educación literaria). Habrán de expresarse por escrito con corrección cuando llegue el momento de redactar los diálogos de las viñetas, con lo que la expresión escrita y el conocimiento de la lengua se hacen necesarios. A esto hay que añadir el hecho de que todo el trabajo imbrica la educación literaria.

En cuanto a las competencias clave, se pondrán en práctica las siguientes:

- competencia de aprender a aprender, porque los estudiantes tendrán que llegar a un juicio propio acerca de la obra para realizar la tarea

- las competencias que se relacionan con la conciencia de las expresiones culturales, ya que tendrán que proponer una manifestación cultural, partiendo de otra

- competencias sociales y cívicas, porque habrán de realizar el trabajo en equipos y por tanto, deberán respetar las opiniones e ideas de sus compañeros.

En conclusión, esta propuesta pretende llegar a la educación en valores no solo desde la literatura de un modo tradicional, sino desde una manifestación igualmente literaria que resulta interdiscursiva e interdisciplinar.

### ANEXO 3

En este anexo, describiré una posible aplicación didáctica para explicar el papel de la mujer en la literatura del Barroco. En esta ocasión, me parece que lo más recomendable es escoger *El Quijote* de Cervantes, porque es una obra que se ajusta a la propuesta que explicaré.

En este caso, se dirige a alumnos de 3º de ESO o de 1º de Bachillerato, dado que el Barroco se trabaja en dichos cursos y una vez más, la legislación nacional y autonómica da libertad para que los profesores escojan las obras que deben tratar, aunque la que nos ocupa es tan importante para la comprensión de la literatura española que resultaría imposible renunciar a su enseñanza.

Los objetivos que ha de lograr el alumnado son:

- leer de manera autónoma los fragmentos del *Quijote* seleccionados para este trabajo por el docente o los propios alumnos
- analizar los textos teniendo en cuenta el papel de la mujer en los mismos
- expresar con corrección idiomática sus ideas al respecto.

La propuesta se basa en la elaboración de un vídeo que reseñe la novela de Cervantes emulando a los denominados *booktubers*, que son personas que cuelgan en la plataforma *youtube* vídeos en los que cuentan sus opiniones sobre el libro para persuadir o disuadir al público acerca de la conveniencia de que lea o no la obra que está reseñando.

Los alumnos, observando ciertos fragmentos del *Quijote* desde un prisma feminista, deben gravar un vídeo, preferiblemente en grupos, en el que expliquen si piensan que la obra de Cervantes supone un avance en cuanto a la igualdad de género o si por el contrario, contribuye a perpetuar las desigualdades. Tienen que convencer a sus compañeros de la conveniencia de la lectura del *Quijote* en función de las reflexiones sobre la igualdad de género que se puede extraer de ella. El profesor debe indicarle la lectura de fragmentos como el discurso de la pastora Marcela, por ejemplo, pero no ha de proporcionarle las conclusiones de antemano. Posiblemente todas las reseñas que se visualicen en clase dirán, en esencia, lo mismo, pero cada equipo de trabajo le dará su enfoque.

En esta propuesta, se trabajan principalmente los bloques de contenidos I y IV, pero como en otros casos, también se abordan indirectamente el II y el III. Los alumnos tendrán que expresarse oralmente de manera fluida y la educación literaria es inherente a este trabajo.

En cuanto a las competencias clave, vuelven a estar presentes las siguientes:

- la comunicación lingüística, irrenunciable en esta materia
- la habilidad de aprender a aprender, que se pone en práctica siempre que se pretende que el aprendizaje sea significativo y que los alumnos interioricen valores e ideas
- la competencia digital, que en este caso se hace patente en el proceso de grabación del vídeo
- las competencias referidas a la conciencia de las diversas expresiones culturales, imbricadas en toda aquella actividad que consista en apreciar y reflexionar acerca de una obra de arte
- las competencias sociales y cívicas, a las que como en propuestas anteriores, se llega por medio de actividades que fomenten el trabajo en grupo y el intercambio de ideas y opiniones.

De todo lo anterior se concluye que esta propuesta concuerda con el fin de este trabajo, que era contribuir a la educación en valores de igualdad y que en este caso, se hace por medio de una actividad que pretende motivar a los alumnos, en tanto que muchos acostumbran a visualizar reseñas de libros en formato electrónico y basan sus gustos lectores en las opiniones de personas de su edad.

## ANEXO 4

A continuación, esbozaré una de las opciones de aplicación didáctica para el apartado que analiza la literatura ilustrada. En este caso, me centraré en el discurso de Feijoo titulado “En defensa de la mujer”.

En esta ocasión, la propuesta se destina a alumnos de 1º de Bachillerato, aunque también podría llevarse a un aula de 3º o 4º de ESO, dependiendo del nivel del alumnado y si se llega a abordar el periodo de la Ilustración en estos cursos. Como he indicado en anexos anteriores, los decretos autonómicos que establecen el currículum dejan libertad de elección en cuanto a obras, al menos hasta 2º de Bachillerato, y en cualquier caso, Feijoo es uno de los pensadores ilustrados más preeminentes del panorama español.

Los objetivos que los estudiantes deberían alcanzar son:

- leer de manera autónoma el texto escogido
- interpretar críticamente el discurso, extrayendo de él las ideas esenciales en las que Feijoo basa su defensa a la mujer
- crear un texto propio, expresándose con corrección idiomática.

La propuesta, en este caso, consiste en un trabajo de creación literaria, que se realizará de manera individual. El estudiante, tras haber leído y comentado en clase las ideas de Feijoo, deberá escribir un ensayo o un discurso defendiendo a la mujer mediante la exposición de alguna idea que perviva en la actualidad y que no contribuyan a su igualdad de derechos con respecto al hombre. Podría basarse, por ejemplo, en noticias actuales que muestran cómo la mujer sigue, en muchos países e incluso en el nuestro, viviendo bajo las condiciones que el hombre elige para ella.

En esta ocasión, la propuesta trabaja los bloques de contenidos II, III y IV. El alumno tiene que redactar un escrito y debe aplicar los conocimientos lingüísticos sobre aspectos como los conectores textuales para que su discurso tenga coherencia y cohesión. La educación literaria se incluye en lo anterior.

En cuanto a las competencias clave, las que aquí se trabajan son:

- aprender a aprender, porque el alumno trabaja de manera autónoma
- conciencia y expresiones culturales, en la medida en que el estudiante recibe el discurso de otra época y crea uno propio

-competencias sociales y cívicas, en tanto que la tarea encomendada trataría de que el alumno percibiese en su entorno situaciones poco civilizadas (por desfavorables para la mujer).

En conclusión, esta propuesta contribuye a la educación en valores partiendo de una obra literaria dada y presentando la posibilidad de que el alumno compruebe que hoy sigue siendo necesario crear discursos con los mismos fines que el de Feijoo, aunque desde un prisma diferente.

## ANEXO 5

En este anexo, propondré el bosquejo de lo que podrían ser dos aplicaciones didácticas del apartado que analiza el papel de la mujer en el siglo XIX.

Aquí nos encontramos ante un periodo en el que conviven dos movimientos muy diferentes (romanticismo y realismo) en un mismo siglo, con lo que propondré dos aplicaciones diferentes, una para cada periodo.

La propuesta que estudia la visión de la mujer en el romanticismo se dirige a alumnos de 4º de ESO o 1º de Bachillerato y en este caso, puede partirse de los poemas de Espronceda y Bécquer tratados en este trabajo o de otros diferentes, siempre que se encuadren en el romanticismo.

Los objetivos que han de alcanzar los alumnos son:

- leer y comprender los poemas seleccionados por el docente
- comprender cómo ve el escritor romántico a la mujer y cuáles son las actitudes y los tópicos que adopta ante ella o que ella debería adoptar a su juicio
- explicar de manera crítica y reflexionada dichas actitudes
- advertir los modos de abordar la relación amorosa que tenían los autores románticos y compararlos con lo hallado en letras de canciones actuales.

Esta propuesta se basa en que los alumnos, individualmente o por grupos, han de escoger una canción del género musical que deseen (pop, rock, reggaeton...) en la que se describan el inicio de una relación amorosa o su término. La selección ha de partir de sus conocimientos sobre el romanticismo para comprobar que en las canciones actuales, siguen repitiéndose los juicios de Bécquer y Espronceda, que o bien idealizaban a la mujer o bien la culpaban de la ruptura. Sería interesante que advirtieran que hoy, dado que no solo los hombres escriben letras de canciones, también las mujeres han reformulado actitudes y tópicos que a veces contribuyen a la perpetuación de las desigualdades de género. Una vez seleccionada, han de redactar un texto en el que expliquen el modo en que las actitudes que formuló el romanticismo aún forman parte de la conciencia colectiva.

En este caso, se trabajarán los bloques de contenidos II, III y IV, pues el alumno habrá de expresarse por escrito de manera adecuada, aplicando sus conocimientos de la lengua española. La educación literaria, por otra parte, se trabaja con ayuda de la música y de las letras que la acompañan, que no dejan de ser textos literarios, tengan el valor que tengan.



En cuanto a las competencias clave, se ponen en práctica la habilidad de aprender a aprender (el conocimiento es significativo porque el alumno lo adquiere por sí mismo), la conciencia de expresiones culturales (se compara la literatura decimonónica con la actualidad) y las competencias sociales y cívicas, en tanto que se pretende concienciar al alumnado de la necesidad de la igualdad de género.

Por otro lado, es necesario llevar al aula la literatura realista, donde la mujer se presenta de un modo diferente.

En este caso, la propuesta se dirige a 1º de Bachillerato, porque la obra que se tratará es *Los pazos de Ulloa*, de Emilia Pardo Bazán y en los libros de texto el realismo suele tratarse con más profundidad en este curso.

Los objetivos que ha de alcanzar el alumno con esta propuesta didáctica son:

- leer de manera crítica y comprensiva la obra mencionada o al menos los fragmentos que se han citado en este trabajo
- opinar, razonadamente, sobre la situación de la mujer en dicho texto.

La tarea consiste en la realización de una tertulia literaria en la clase. Los alumnos podrían sentarse en círculos y una vez leída la obra o los fragmentos seleccionados, se establecería una conversación grupal moderada y dirigida por las preguntas del profesor, que buscaría que el alumnado advirtiese el tratamiento que Pardo Bazán da a la mujer.

En esta ocasión, se atenderían los bloques de contenidos I y IV, porque los alumnos tendrían que expresarse oralmente con claridad y porque habrían de opinar acerca de una lectura.

En cuanto a las competencias clave que se incluyen en la propuesta, se hallan las competencias sociales y cívicas, las que implican aprender a aprender y las que suponen la conciencia de las diversas expresiones culturales.

En conclusión, las dos propuestas pretenden colaborar en la educación en la igualdad de género, una comparando los textos literarios con los de las canciones actuales, ya que muchas veces dichas letras son lo más cercano a la poesía que llega a los alumnos, y la otra desde el debate y la reflexión conjunta.